

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Gabinetto dei Disegni
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Antica
Raccolte d'Arte Applicata
Gabinetto Numismatico e Medagliere
Museo degli Strumenti Musicali
Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXXVIII - Anno XLII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2016

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.



L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

LAURA BASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

OMAR CUCCINIELLO

Conservatore del Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

GIOVANNA MORI

Conservatore della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA ROSSI

Responsabile del Gabinetto dei Disegni, conservatore

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

† ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore del Settore Soprintendenza Castello, Musei Archeologici
e Musei Storici del Comune di Milano

Coordinamento editoriale di FRANCESCA TASSO

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA

ISSN 0394 - 4808

Autorizzazione Tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

INDICE

Ricordo di Alberto Milano Pag. 11

Castello Sforzesco

Carlo Catturini - *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca* » 15

Ivana Novani - *La chiesa di San Gottardo - Cappella di Corte: inventari e arredi ottocenteschi delle residenze reali lombarde* » 31

Lorenza dall'Aglio - *L'inventario di San Gottardo in Corte del 1964* » 47

Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

Giorgio Sebastiano Di Mauro - *Ragionamenti intorno alla paternità e alle caratteristiche del piedistallo della Pietà Rondanini di Michelangelo nella sua prima esposizione a Milano presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco nel 1952-1953* » 57

Raccolte d'Arte Antica

Enrico Venturelli - *Ideazione, successo e prematura scomparsa della 'Casa Rossa' (o Casa Ciani) di Porta Venezia* » 81

Raccolte d'Arte Applicata

Francesco Pertegato - <i>Un capolavoro d'arte sontuaria del XVII secolo alla ricerca della foggia perduta</i>	Pag. 109
Claudio Salsi - <i>Di alcune sculture lignee del Compianto di Casoretto: dalla collezione di Carlo Monzino al Castello Sforzesco</i>	» 143
Francesca Tasso - <i>Con ali e senza ali: due Annunciazioni in avorio della collezione Trivulzio nelle fonti del XVIII e XIX secolo</i>	» 163

Il Compianto ligneo di Caspano di Civo e il suo restauro

Claudio Salsi, Francesca Tasso - <i>I fratelli De Donati al Castello Sforzesco</i>	» 175
Angela Dell'Oca - <i>I fratelli De Donati e la loro bottega: un itinerario valtellinese</i>	» 179
Sandra Sicoli - <i>«La Deposizione, otto statue in legno policromato, grandi al vero»</i>	» 195
Paolo Venturoli - <i>Divagazioni sui De Donati</i>	» 215
Silvia Papetti - <i>Sulle tracce di Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati nella valle dell'Adda: nuovi documenti</i>	» 225
Antonella Ortelli, Luca Quartana - <i>Il recupero del Compianto sul Cristo morto di Caspano di Civo</i>	» 281
Fabio Frezzato - <i>Indagini microstratigrafiche per il riconoscimento delle policromie originali e delle ridipinture: appunti sui procedimenti esecutivi</i>	» 291

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



RICORDO DI ALBERTO MILANO

Il 2 maggio di quest'anno, Alberto Milano ci ha lasciato: lo ricordiamo tutti come «storico consulente della Raccolta Bertarelli». Appassionato, infaticabile, generoso studioso e collezionista di quella che un tempo si chiamava la “stampa popolare”, ora più correttamente identificata come “stampa a larga diffusione”, come lo stesso Alberto ribadiva e ci ricordava con il consueto tratto gioviale e signorile nel contempo.

Alberto lascia un grande vuoto innanzitutto affettivo per chi, come noi, lo frequentava come amico, ma anche per quanto riguarda gli studi che stava conducendo con la competenza maturata negli anni e attraverso il costante conforto con il panorama internazionale: oltre che collaboratore stabile della Bertarelli, prestava la sua opera specialistica presso il Museo di Bassano del Grappa, era un punto di riferimento autorevole per vari musei europei; partecipava attivamente alla vita di associazioni impegnate nella valorizzazione delle stampe d'uso e popolari; organizzava mostre in Italia (numerosissime quelle, negli ultimi anni, promosse dalle Raccolte Storiche civiche) e all'estero; interveniva a convegni e simposi sulle stesse tematiche; collaborava da moltissimi anni con le riviste «Print Quarterly», «Grafica d'Arte», «Rassegna di Studi e di Notizie». Proprio quest'ultima ha ospitato molteplici suoi contributi che mettevano in evidenza specialmente il materiale conservato alla Bertarelli, spesso correlato a pezzi complementari della sua collezione. Il suo costante riferimento ad Achille Bertarelli, soprattutto come collezionista, e la passione comune per le immagini a stampa, le più inconsuete e ricche di informazioni storiche, ci ha consentito negli anni di accogliere le molte proposte di mostre, pubblicazioni, di cui ricordiamo l'ultima, corredata da catalogo, *L'immagine dei milanesi nella vita quotidiana (1790-1890)*, che si è tenuta a Palazzo Morando dal 17 dicembre 2015 al 12 giugno 2016, e che ha visto Alberto impegnato fino all'ultimo in un'intensa attività di promozione con incontri e visite guidate.

Avremo modo di ricordarlo, per incominciare, con una giornata di studi a lui dedicata, come ci piace pensare, interpretando la sua volontà. Amici e colleghi ci aiuteranno a coltivarne l'insegnamento nello spirito di un condiviso pensiero di stima.

Claudio Salsi
Direttore
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Giovanna Mori
Conservatore
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

CASTELLO SFORZESCO

Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca

Carlo Catturini

Dopo aver portato a termine l'impresa del *Cenacolo* in Santa Maria delle Grazie⁽¹⁾, Leonardo da Vinci è incaricato da Ludovico Maria Sforza, detto il Moro, di celebrarne il personale primato politico attraverso un nuovo lavoro, da realizzare nella principale residenza del ducato, il Castello di Milano.

Le vicende relative alla decorazione della celebre Sala delle Asse, dove appunto lavorò il pittore toscano sullo scorcio del secolo XV, sono molto note, ed oggetto di specifico approfondimento in anni recenti⁽²⁾ in concomitanza con il restauro, tuttora in corso, realizzato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze⁽³⁾ (FIG. 1).

Tre lettere scritte dal segretario ducale Gualtiero Bascapè nell'aprile del 1498 rendono note le circostanze che videro attivo il pittore toscano in due ambienti della corte; mentre Ludovico Sforza è assente dalla città⁽⁴⁾ il Bascapè lo tiene al corrente quotidianamente sui progressi in atto: erano temi particolarmente cari al duca, che il 3 gennaio dell'anno precedente aveva perso la moglie Beatrice – e con lei il futuro terzo erede – e ne aveva pianto la scomparsa proprio in uno di quei locali, noto da quel momento col nome di «saleta negra»⁽⁵⁾.

Il 20 aprile il Moro è rassicurato sulla esecuzione dei suoi voleri: nella «saleta negra» è stata fissata al muro un'impresa⁽⁶⁾ di misura differente rispetto a quanto era stato deciso in precedenza: «Messer Ambrosio» (l'architetto ducale Ambrogio Ferrari) e «magistro Leonardo» (Leonardo da Vinci) si trovano d'accordo sulla scelta operata.

Il giorno successivo, sabato 21 aprile, si rasserena ulteriormente il duca sulla buona lena con cui si procede nella «saleta negra» annunciando inoltre che il lunedì seguente sarebbe stata disarmata «la camera granda da le asse» (cioè la grande camera detta 'delle asse'), ossia la camera della torre; Leonardo avrebbe terminato i lavori entro settembre garantendo anche la possibilità di utilizzare la sala in quei mesi grazie a ponteggi⁽⁷⁾; si fa inoltre riferimento a una iscrizione, chiara allusione

all'epigrafe luttuosa dedicata a Beatrice d'Este, che sarà ritrovata proprio nel primo camerino quattro secoli dopo, nel settembre del 1914⁽⁸⁾.

Lunedì 23 si annuncia infine che la sala è «disconza», cioè brutta, in disordine⁽⁹⁾; effettivamente la totale rimozione di assi di legno, posate nel 1473⁽¹⁰⁾, dalla superficie di un così vasto ambiente, deve aver mostrato una situazione desolante: dobbiamo immaginare l'ambiente con i muri nudi, sbrecciati e pieni di buchi a causa della rimozione dei «calastrini» che tenevano le assi ancorate alle pareti; e poi, assi di legno sparse per la sala, nonché i ponteggi serviti per rimuoverle da ogni posizione, forse anche dalla volta: una sala che dopo venticinque anni si rivelava nella sua disarmante nudità, appunto «disconza»⁽¹¹⁾.

Già a partire dalla prima invasione francese della città, nel settembre 1499, le condizioni dell'antico Castrum Portae Jovis dovettero però velocemente peggiorare: non c'è più spazio per la 'curia ducis' e per i dotti convivi. Molti dei protagonisti di quegli anni non sono nemmeno più a Milano: Leonardo e il matematico Luca Pacioli si recano prima a Mantova e poi a Venezia; Donato Bramante a Roma.

Numerosi esempi delle violenze inferte dalle truppe francesi e dell'incuria generale sono ricordate dalle fonti coeve: ne sono una prova la nota constatazione dello storico e diarista veneziano Marin Sanudo a proposito degli ambienti ducali e del degrado subito con l'arrivo dei francesi⁽¹²⁾, oppure la testimonianza oculare del



FIG. 1 - La volta della Sala delle Asse durante i recenti restauri, 2015. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

giovane Sabba da Castiglione sul modello in creta del cavallo realizzato da Leonardo, che a causa della «ignoranza e trascuraggine di alcuni» era lasciato «vitu-perosamente roinare» e di conseguenza «fatta bersaglio a balestrieri guasconi»⁽¹³⁾. In breve tempo gli appartamenti della corte dovevano apparire poco presentabili e in uno stato di progressivo abbandono, tanto che anche il re di Francia alcuni anni più tardi soggiornò in un'altra area del Castello, quella esposta verso la città⁽¹⁴⁾.

Soltanto nel 1509, a circa dieci anni dall'esecuzione dell'incarico affidato a Leonardo, una testimonianza restituisce la conferma di un lavoro effettivamente realizzato – anche se non conosciamo con precisione la tempistica e le fasi di quanto davvero venne messo in atto – e informa anche della natura e del significato di quella speciale decorazione. Luca Pacioli narra infatti di un convegno, nel quale si discuteva sulla questione del tiburio del Duomo di Milano, svoltosi «nella sua inespugnabile arce nella camera detta de' moroni», indicando così con precisione il luogo e la caratteristica particolare di un ambiente del Castello facendo uso di una terminologia locale, i 'moroni', i gelsi appunto, che richiamano direttamente la persona del duca di Milano, Ludovico Maria Sforza, detto il Moro⁽¹⁵⁾.

La 'camera dei moroni' indica dunque, per quanto ancora possiamo percepire osservando il moderno rifacimento di primo Novecento, la presenza di un pergolato costituito da alberi di gelso che, innalzandosi lungo la volta, intendevano celebrare il duca di Milano come Moro-gelso-'morone', individuandolo contemporaneamente come Moro-albero-colonna a ferma e sicura difesa del ducato – forse un suggerimento di Pacioli alle prese con Vitruvio – e riunire in un unico apparato il carattere politico-celebrativo con quello naturalistico-illusorio. In questo modo si poteva sorprendere il visitatore, di ritorno in Castello dopo aver visitato il parco ducale, con una lussureggiante decorazione che rievocava il giardino presente nel tratto esterno delle mura, tra fossato e Ghirlanda⁽¹⁶⁾. Di questa decorazione tuttavia, al di là di quanto segnalato, non restò evidentemente memoria⁽¹⁷⁾: forse un lavoro non portato a termine o presto deteriorato, danneggiato dagli stessi soldati francesi negli anni immediatamente successivi, o vittima della stessa sorte occorsa al Cenacolo a causa delle ben note sperimentazioni tecniche leonardesche.

Ma cosa avvenne della sala e più in generale degli ambienti di residenza ducale negli anni successivi alle ultime testimonianze citate?

Forse qualche traccia utile a spiegare la mancata memoria delle fonti può essere colta ancora negli anni 1534-1535, al tramonto del vacillante ducato, retto dal malatissimo secondogenito del Moro, Francesco II Sforza (FIG. 2), in occasione dell'arrivo a Milano della consorte Cristina (FIG. 3), figlia del re di Danimarca Cristiano II. Come è stato illustrato da Rossana Sacchi⁽¹⁸⁾, le condizioni dell'antico Castrum Portae Jovis erano assai compromesse e una situazione analoga riguardava tutto l'apparato difensivo e residenziale sforzesco. La documentazione del periodo che va

dal 1530 al 1535 rivela costantemente la disperata ricerca di prestiti che potessero garantire un minimo di decoro alla residenza; la preoccupazione del castellano Massimiliano Stampa è tenacemente tesa alla ricerca di soccorsi in denaro, in argenterie, tappeti e suppellettili per far fronte alle spese urgenti e garantire un'apparenza di presentabilità agli ambienti: il 27 aprile 1531 ricordava, a proposito del castello di Milano, di «haverlo ritrovato tutto male in ordine»⁽¹⁹⁾.

Risulta abbastanza chiaro dalla documentazione conservata, che gli alloggi riservati alla sposa del duca dovevano coincidere approssimativamente con quelli già abitati mezzo secolo prima dalla famiglia Sforza, e cioè alcune stanze presenti al piano terreno del braccio centrale della corte corrispondenti a quelle che oggi sono le sale V, VI, VII, VIII, IX, X, del percorso del Museo d'Arte Antica (FIG. 4).

Il 4 gennaio 1532, in una nota spese redatta da Massimiliano Stampa relativa all'anno precedente, è registrato un credito di 60 lire imperiali a favore di Bernardino Luini per lavori non precisati realizzati nel Castello; forse una testimonianza dei primi tentativi di restituire un certo prestigio alla vecchia dimora⁽²⁰⁾.

Nello stesso mese sono descritte le misure e le tinte di alcune stoffe che avrebbero dovuto rivestire le pareti di tre camere della corte; gli ambienti dovevano essere tappezzati di «sandal» morello e verde, di bianco e verde, di giallo e turchino, e non dovevano mancare le imprese Sforza ricamate sulla tappezzeria⁽²¹⁾.

Oltre a questi apparati furono eseguiti, pochi anni dopo, anche alcuni lavori più impegnativi, che probabilmente riguardarono anche la 'camera dei moroni'.



FIG. 2 - Bottega di Bernardino Luini, *Francesco II Sforza*, inv. 1372. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca



FIG. 3 - Agostino Carracci incisore, Antonio Campi disegnatore, *Cristina di Danimarca*, bulino, vol. O54, p.19. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Il 12 marzo 1534 Francesco Arrigoni scriveva infatti al duca di Milano, illustrando alcune opere in corso nel Castello:

[...] qua in castello non se perde tempo alchuno, et se lavora galardamente: et hogue s'è comencato a solare la sala granda et rimbancare di novo. Al camarino susa la fossa s'è fornito di sofitare più giornie fano [alcuni giorni fa]; l'altro dinante [il camerino successivo] non s'è ancora comincato a lavorare ma tuta via s'è aparegà li mendone per solarlo [...]⁽²²⁾.

Se si accetta l'interpretazione data in questa sede alla missiva, dovremmo pensare che quel giorno si era cominciato a pavimentare la «sala granda» e a imbiancarla; uno dei piccoli ambienti affiancati alla ponticella che scavalca il fossato era già pronto e soffittato da alcuni giorni, mentre per il camerino successivo erano stati preparati i 'medoni', cioè le mattonelle, per la pavimentazione.

In questa circostanza la «sala granda» potrebbe ragionevolmente essere identificata con la 'camera dei moroni' in quanto il camerino «suso la fossa» dovrebbe essere il primo degli ambienti a lato della ponticella – la 'saletta negra' che ospitò il lutto del Moro – se si accetta l'ipotesi che «l'altro dinante» possa essere quello seguente: ci troveremmo quindi a lato del ponte che ospita ancora oggi tre salette, gli stessi luoghi in cui lavorò Leonardo nel 1498.

L'altra ipotesi è che «il camarino suso la fossa» possa essere l'attuale sala V del per-

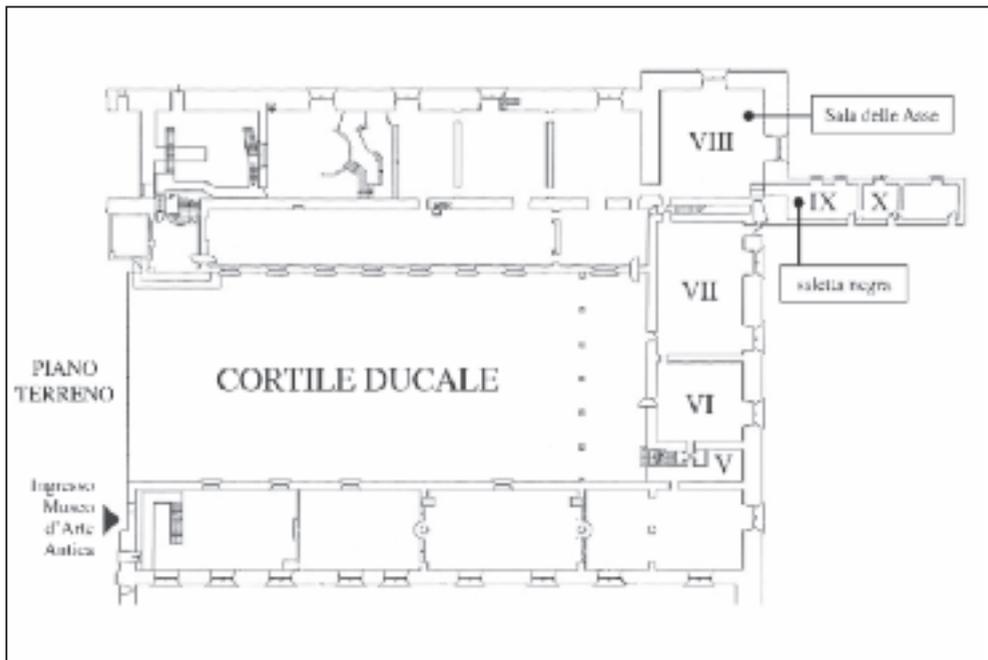


FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, pianta della Corte Ducale, piano terreno; disposizione di alcune sale del Museo d'Arte Antica. Ricostruzione grafica di Luca Beretta

corso del Museo d'Arte Antica, il «camerino dove la duchessa quella notte passò», già citato, ma in questo caso avremmo minori possibilità di comprendere l'espressione «l'altro dinante» per poterlo attribuire ad un altro eventuale piccolo ambiente affacciato sul fossato interno⁽²³⁾.

Una possibile imbiancatura della sala in quel 1534, dovrà dunque essere tenuta ben presente per tutte le valutazioni successive relative alla visibilità dell'ambiente; se fosse plausibile questa ipotesi ne conseguirebbe naturale pensare che le decorazioni, risalenti a oltre trent'anni prima, dovessero essere già decisamente deteriorate, o in uno stato frammentario, forse un indice della sua incompiutezza fin dai tempi di Leonardo da Vinci.

Nonostante la povertà di mezzi, bisogna riconoscere che gli sforzi dello Stampa andavano anche in direzione dell'adeguamento a un gusto moderno; tutto ciò emerge da due documenti relativi all'invio a Milano dei cosiddetti 'guadameciles', cuoi lavorati, spesso dipinti, argentati o più raramente dorati, originariamente prodotti in Spagna e diffusi in Italia da almeno tre decenni⁽²⁴⁾.

Nell'aprile del 1534, una lista intitolata «Vestimenti et altri ornamenti diversi per la persona de la illustrissima signora duchessa» è seguita da alcune voci relative ad apparati necessari per i nuovi alloggi della corte di Cristina; tra questi compaiono «le cornice per attacar le tapezarie» e le «tapezarie di coramo per li alogiamenti de la illustrissima s. duchessa», annotazioni che consentono di precisare il carattere misto di questi apparati.

Al termine della nota si osserva: «Havemo fatto discorso quello che potrà costar le antiditte cose, excetto le tapezarie di coramo come le altre con presupposto che a le di coramo se sia provvisto con il mezzo del Rottula»⁽²⁵⁾.

Infatti alcuni mesi più tardi il mercante milanese Gaspare Rottola scriveva da Almagro, in Spagna, al duca di Milano, in relazione a due principali commissioni affidategli: trovare «sclavi», operazione difficilissima, e acquistare numerosi 'guadameciles', che sarebbero serviti per decorare alcune camere del Castello⁽²⁶⁾, in evidente connessione con il documento prima citato.

Il mercante ha trovato i cuoi lavorati e da Almagro li ha spediti a Murcia e di qui sulla costa orientale spagnola, al porto di Alicante o Cartagena per imbarcarli con la prima nave. Partiranno poi da Cartagena per Genova e quindi Milano.

In una lista allegata alla lettera si fa riferimento ad alcuni ambienti della corte ducale, che tradizionalmente sono ubicati al piano terreno dell'area residenziale: dalla lettura della missiva si evince che le sale interessate a questi apparati erano quelle comprese tra l'inizio del primo e la fine del secondo braccio, e tra queste è assai probabile si trovi anche la Sala delle Asse, o 'camera dei moroni', definita la «sala quadrata a volta». Gli ambienti ai quali erano destinati i cuoi, divisi in casse numerate per la spedizione sono, nell'ordine descritto: «sala nuova», «prima cancelleria»,

«camera quadrata», «quadra del consiglio», «saletta nuova alle spalle di dove si fa il consiglio», «sala quadrata a volta»⁽²⁷⁾ (FIG. 5).

Risulta evidente da quanto osservato, che alcune camere, sale, o salette del braccio centrale della corte erano state appositamente rinnovate in concomitanza con l'arrivo di Cristina: questi apparati dovevano avere un carattere misto e dunque coesistevano tappezzerie dai colori delicati con panni (o pannelli) di cuoio dipinti e argentati; appare d'altronde difficile pensare che un ambiente vasto come la 'camera dei moroni' potesse essere interamente rivestita di corami decorati⁽²⁸⁾.

Va sottolineato che, se già nel novembre 1534, quando la sala era appunto ricordata come un ambiente di forma quadrata e voltato, nessun accenno veniva espresso su eventuali decorazioni presenti, diventa allora plausibile che fosse stata effettivamente imbiancata nel marzo precedente e che gli eventuali avanzi di pitture parietali fossero quindi poco visibili o ritenuti di scarso interesse a causa del loro stato⁽²⁹⁾.

A questa lettura ed interpretazione sulla sorte della sala e delle camere vicine si opponevano apparentemente due considerazioni: la valutazione espressa da Luca Beltrami sulla visibilità delle decorazioni almeno fino al 1661, recentemente rivista e ora difficilmente accettabile⁽³⁰⁾, e una nota considerazione di Giovan Paolo Lomazzo sull'attitudine di Leonardo «di far che tutti i rami si facciano in diversi

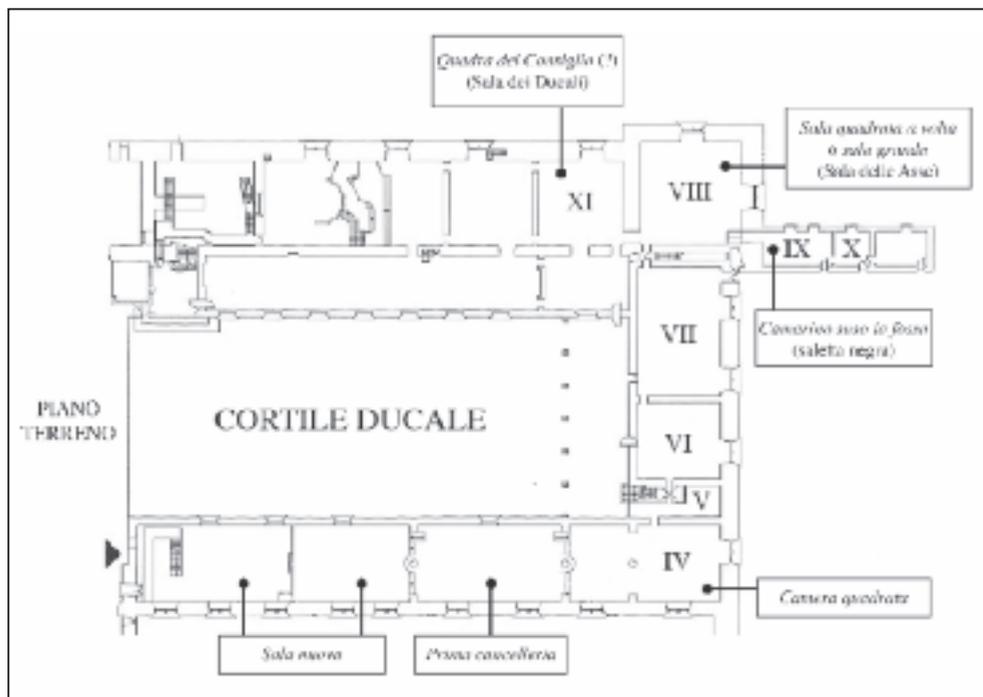


FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, pianta della Corte Ducale, piano terreno; alcuni ambienti facenti parte degli alloggi di Cristina di Danimarca nel 1534-1535. Ricostruzione grafica di Luca Beretta

gruppi bizzarri», intendendo la sua predilezione nel disegnare i nodi, in cui si è colto un possibile riferimento alla Sala delle Asse⁽³¹⁾.

In quest'ultimo caso è difficile esprimere una opinione dirimente: è tuttavia ammissibile che i paramenti installati per l'arrivo della duchessa siano durati ben poco rivelando così quanto si poteva essere conservato al di sotto, almeno su alcuni punti della volta non adeguatamente imbiancati; da qui l'eventualità che l'annotazione di Lomazzo fosse proprio riferita alla 'camera dei moroni' e agli «arbori» ancora visibili; del resto la corte sarà trasferita nel 1536 dal Castello al Palazzo Ducale (oggi Palazzo Reale), divenuto sede dei governatori spagnoli, e probabilmente i corami, nuovi di zecca, saranno stati reimpiegati per arredare sale diverse in luoghi diversi lasciando così nuovamente uno spettacolo desolante di quello che aveva rappresentato pochi decenni prima e per un brevissimo lasso di tempo un effimero e splendido fasto, concluso per sempre con la caduta del settimo duca di Milano.

Un particolare ringraziamento a chi mi ha supportato con la propria generosità e competenza: Luca Beretta, Ilaria De Palma, Michela Palazzo, Daniela Petrazzani, Rossana Sacchi, Francesca Tasso, Luca Tosi; un grazie di cuore ai restauratori per avermi chiarito con pazienza tanti dubbi: Fabrizio Bandini, Alberto Felici, Mariarosa Lanfranchi, Paola Ilaria Mariotti.

NOTE

- ⁽¹⁾ Risaliamo alla cronologia del presunto termine di esecuzione dell'opera soprattutto attraverso il commento del francescano Luca Pacioli, matematico e divulgatore del pensiero scientifico euclideo nel tardo Quattrocento, presente a Milano tra 1496 e 1499. Il frate ricorda, nella *Divina Proportione*, un «laudabile et scientifico duello», svoltosi nell'«inespugnabile arce», ovvero il castello di Milano, il 9 febbraio 1498, a cui partecipò anche l'amico Leonardo da Vinci; in questa circostanza Pacioli rammenta anche il «sacro templo de le gratie de sua mano penolegiato», L. PACIOLI, *De Divina Proportione*, Milano 1982, facsimile del ms. Ambr. & 170 sup., c. 2r.; si veda anche A. BALLARIN, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di M. Menegatti, B.M. Savy, 4 voll., Verona 2010, I, pp. 485-486.
- ⁽²⁾ Fu l'architetto Luca Beltrami lo studioso che per primo individuò e scoprì, nell'autunno del 1893, coadiuvato dallo storico dell'arte tedesco Paul Müller Walde, alcune tracce di pittura sulla volta del grande salone quadrato posto al piano terreno della torre nord, poi ribattezzato dallo stesso Beltrami 'Sala delle Asse', memore della documentazione sforzesca che voleva questo ambiente ricoperto di assi nel 1473 per volere del duca Galeazzo Maria Sforza. Le informazioni sulle prime scoperte e sul successivo intervento di restauro, avvenuto nel 1902, sono vaghe né alcuna documentazione fotografica accompagnò quella fase conoscitiva della sala. Abbastanza ampia è però la bibliografia, aggiornata in questi anni: L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la sala delle "Asse" nel castello di Milano*, Milano 1902; C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. LXXXVIII, fasc. I-II, 1955, pp. 21-32; M. ROSCI, *La Sala delle Asse*, in *Leonardo, la pittura*, Firenze 1977, pp. 115-125; P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne "ad trunchonos": tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, «Raccolta Vinciana», XXI (1982), pp. 103-120; P. COSTA, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, «Archivio Storico Lombardo», serie XII, VII (2001), pp. 195-217; EAD., *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Ph. D. thesis, University of Pittsburgh, 2006; M.T. FIORIO, *"Infra le fessure delle pietre": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo-21 maggio 2006) a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano 2006, pp. 21-29; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXXII (2007), pp. 101-140. Per i recenti approfondimenti: C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva», 147-148 (2012), pp. 159-166; ID, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76; S. PAOLI, *La Sala delle Asse. Fotografia e memoria tra le trame di un archivio*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 207-224; C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo-29 giugno 2014) a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 211-219; F. TASSO, *La camera grande da le asse, cioè da la torre, da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami*, in corso di stampa.
- ⁽³⁾ Il restauro è stato voluto dal Comune di Milano e progettato con il Ministero dei beni e delle

attività culturali e del turismo (MiBACT), con la Direzione Regionale della Lombardia, le Soprintendenze competenti e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze; diretto dal MiBACT, è svolto dai restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure (settore pitture murali). Il restauro è diretto da Michela Palazzo (Direzione Regionale del MiBACT). Per alcune considerazioni sui dati emersi dal restauro in corso: M. PALAZZO, *Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII (2014-2015), pp. 13-32.

- ⁽⁴⁾ Il 20 aprile 1498 Ludovico il Moro parte da Milano diretto alla Certosa di Pavia, dove passa la notte. Il mattino seguente arriva a Pavia; l'intenzione dello Sforza era quella di visitare tutte le principali città del ducato, fino a Cremona. Le tracce dei suoi spostamenti, con una precisione quasi giornaliera, si evincono dalla corrispondenza del segretario di Stato Benedetto Capilupi a Isabella d'Este e Francesco Gonzaga (*Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca, 1450-1500*, coordinamento e direzione F. Leverotti, 15 voll., Roma 1999-2003, XV, 1495-1498, a cura di A. Grati, A. Pacini, 2003, pp. 303-306).
- ⁽⁵⁾ Le notizie principali su questo e sugli altri due ambienti collocati a lato della ponticella 'di Ludovico il Moro', che scavalca ancora oggi il fossato sul lato nord-est del Castello, in L. BELTRAMI, *Bramante e la Ponticella di Ludovico il Moro nel castello di Milano*, Milano 1903; ID., *Nel Castello Sforzesco. La "Sala dell'Elefante" e la "Saletta Negra". Nuove indagini e nuovi documenti*, «La lettura», XIV, 12 (1914), pp. 1071-1075.
- ⁽⁶⁾ Il documento non è stato rintracciato seguendo l'ultima collocazione archivistica indicata (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, *Autografi*, cart. 102, fasc. 34); si è fatto quindi ricorso alla trascrizione di E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, p. 111. La corona, a cui si accenna nel documento, è forse l'impresa dei «piumagli» (BALLARIN, *Leonardo a Milano...* cit. n. 1, p. 509), cioè l'impresa visconteo-sforzesca con la corona sovrastata dalla palma e l'alloro.
- ⁽⁷⁾ ASMi, *Autografi*, cart. 102, fasc. 34.
- ⁽⁸⁾ La lastra con una iscrizione luttuosa, oggi visibile nel primo camerino, venne ritrovata durante i lavori di riadattamento eseguiti per collocare i quattordici medaglioni luineschi con i profili ducali. Questa testimonianza dissipò ogni dubbio sulla esatta ubicazione della «saletta negra»; BELTRAMI, *Nel Castello Sforzesco...* cit. n. 5, pp. 1074-1075.
- ⁽⁹⁾ ASMi, *Autografi*, cart. 102, fasc. 34; in merito all'interpretazione di questo e del precedente documento: CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello...* cit. n. 2, pp. 160-161.
- ⁽¹⁰⁾ Tra il 2 aprile e il 7 dicembre 1473 l'architetto e ingegnere Bartolomeo Gadio provvede a far rivestire di assi la camera della torre per volere del duca Galeazzo Maria Sforza (ASMi, *Autografi*, cart. 88, 2 aprile, 21 settembre, 7 dicembre 1473; ASMi, *Sforzesco*, cart. 914, 27 agosto 1473); si veda M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, «Solchi», VII, 1-2 (2003), pp. 19-61, in particolare p. 47 e pp. 50-52.
- ⁽¹¹⁾ La lettura qui proposta del lemma 'disconza' mi è stata suggerita da Andrea Canova (cfr. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello...* cit. n. 2, p. 164, nota 3); Alessandro Ballarin lo intende nel senso di «disarmata» (*Leonardo a Milano...* cit. n. 1, p. 510), come Marco Albertario (*Documenti per la decorazione...* cit. n. 10, p. 23) favorendo una lettura non letterale del testo; come recente glossario si può consultare G. TRENTI, *Voci di terre estensi. Glossario del volgare d'uso comune (Ferrara-Modena), da documenti e cronache del tempo, secoli XIV-XVI*, Vignola 2008, p. 201, in cui «desconzo» viene tradotto con «disconcio, rovinato, rotto».

- ⁽¹²⁾ M. SANUDO, *I diari*, 58 voll., Venezia 1879-1903, III, a cura di R. Fulin, 1880, col. 31, domenica 13 ottobre 1499: «et francesi pisano in le camere, cachano in corte e in salla»; lo scrittore veneziano segnalava per contrasto la cura che il duca di Milano aveva per la sua residenza: «[...] et Francesi sono sporcha zente [...] in castello esser gran sporzizie; nel qual, el signor Lodovico non vi voleva veder pur paia in terra [nemmeno una pagliuzza per terra, n.d.a.]»; il passo è stato ripreso, tra gli altri, anche da S.A. NULLI, *Lodovico il Moro*, Milano 1929, pp. 294-295, che non trascurava di ricordare anche le spoliazioni di molti manoscritti dalla biblioteca del castello di Pavia.
- ⁽¹³⁾ FRA SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999, p. 162 (ristampa basata sull'edizione veneziana del 1554, f. 51v.).
- ⁽¹⁴⁾ Così riferiva Stazio Gadio, segretario e uomo di fiducia di Federico Gonzaga, a Isabella d'Este: «[...] nelle camere quale habitava Sua Maestà, nel canton dil cortile grande a man sinistra nel'entrare in castello [...]» (Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, busta 1641, Milano, 23 ottobre 1515, Stazio Gadio a Isabella d'Este, consultabile in: R. TAMALIO, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, Paris 1994, p. 84). Dalla lettura della missiva gli alloggi destinati al re di Francia Francesco I sembrerebbero quindi ubicati, rispetto all'ingresso principale del Castello, sul lato sinistro della corte grande, un'area normalmente non destinata agli appartamenti residenziali; questo fatto porterebbe ad ipotizzare uno stato non consono degli alloggi situati nella corte ducale.
- ⁽¹⁵⁾ L. PACIOLI, *Divina proportione*, Venezia 1509, f. 35r. (il passo citato è presente solo nell'*editio princeps* del 1509 e non nel fac simile del codice citato a n. 1). Il matematico toscano parla dell'importanza di Vitruvio ricordando un episodio avvenuto dieci anni prima nel Castello: in quella occasione l'autorità dell'architetto romano era stata dibattuta in un consesso tenuto nel 1498 alla presenza del duca e di molti altri «famosissimi», nella «camera de' moroni», individuabile nella Sala delle Asse; CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello...* cit. n. 2, pp. 162-163. Un'ulteriore occasione celebrativa, da aggiungere a quella citata del Pacioli, si svolse infine ancora nello stesso ambiente il 25 giugno 1511: in questa sala avvenne il passaggio di consegne per la carica di luogotenente generale sul Milanese tra Francesco II d'Orleans, duca di Longueville, e Gastone di Foix, nipote del re di Francia; anche questa cerimonia avvenne «in lo Castello de porta Zobia de Milano vide licet in la camera di moroni bene aparato et ordinato» (A. VIGNATI, *Memorie istoriche dall'an. 1447 al 1513 scritte di propria mano dal Signor Alberto Vignati cavaliere lodigiano*, ms., Lodi, Biblioteca Laudense, XXIV B 27, f. 65r.). Il passo fu trascritto dal discendente Cesare Vignati, *Gaston de Fois e l'esercito francese a Bologna, a Brescia, a Ravenna dal gennaio 1511 all'aprile 1512*, «Archivio Storico Lombardo», XI, 1884, pp. 593-622, in particolare p. 602; CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello...* cit. n. 2, pp. 162-163 e nota 31, p. 166.
- ⁽¹⁶⁾ La presenza di uno o più giardini, orti, o *viridarii*, all'interno del Castello meriterebbe senz'altro studi approfonditi; qui possiamo solo citare alcuni documenti che ne ipotizzano la realizzazione fin dai tempi del duca Galeazzo Maria, fratello maggiore di Ludovico. Nel gennaio del 1473 si davano disposizioni all'architetto Gadio affinché «nela girlanda di questo nostro Castello, dal canto di S. Maria deli Carmeni fin all'altra torre, se facia uno murello per fargli un orto per nostro piacere» (L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894, p. 297). Il 29 luglio dello stesso anno Filippo Corio scriveva a Galeazzo Maria che «al facto dela sala qui dove se haveva a fare el giardino per hora vostra excellentia non deliberaria de fare altro, ma che solo se dovesse coprire d'asse, come stava quella ch'è qui in corte, nante che si atechiasse» (ASMi, *Sforzesco*, cart.

914; ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione...* cit. n. 10, pp. 50-51). Il viaggiatore tedesco Arnoldo di Harff, a Milano nel 1497, ricordava così la sua visita al giardino del Castello: «Quindi s'entra in un bel giardino ripieno d'animali e d'uccelli in mezzo agli alberi e ai fiori. Sono ivi le scuderie del Duca, dove c'è posto per novanta cavalli»: *Viaggio in Italia nel MCDXCVII del cav. Arnoldo di Harff di Colonia sul Reno con introduzione e note di Alfredo Reumont*, estratto da «Archivio Veneto», XI, 1 (1876), p. 38; cfr. anche NULLI, *Lodovico il Moro* cit. n. 12, p. 208. Il 4 aprile 1499 è rogato un atto di concessione a favore di Marchesino Stanga, segretario ducale, in merito al feudo di Bellagio; il documento sembra essere stato redatto in uno dei camerini posti sul lato nord-est del Castello: «Actum in Arce Portae Jovis Mediolani, videlicet in Camerino, in quo nunc ressidet praefatus Illustriss. D. Dux, sito in angulo Viridarii ipsius Arcis, respiciente versus parcum», una testimonianza della possibile presenza di un giardino posto tra ghirlanda e ponticella, che permette tra l'altro di distinguere 'viridarium' e 'parcum', come due aree autonome e non confondibili (Esino Lario, Ecomuseo delle Grigne Onlus, Archivio Pietro Pensa, *Pergamene*, 3.10, 4 aprile 1499; si veda F. ARISI, *Cremona literata*, 2 voll., Parma 1702-1705, I, 1702, pp. 380-382).

(17) Il riferimento iconografico più puntuale è ravvisabile nella piccola volta ad ombrello dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone, nel Milanese; In questo caso, fatte le debite proporzioni tra ambienti molto diversi per estensione e qualità pittorica non eccelsa, ci troviamo di fronte ad una testimonianza divisata pensando all'esempio della 'camera dei moroni': i tronchi di quattordici alberi, iscritti in altrettanti pilastri 'trasparenti', quasi a volerne meglio evidenziare la funzione del vitruviano albero-colonna, salgono verso la piccola volta a formare, con i rami intrecciati tra loro, una decorazione ad arabesco che rammenta nella struttura la composizione della Sala delle Asse; tra un albero e l'altro sono disposte figure di santi a grandezza naturale. Anche la datazione, dopo il 1518, anno di fondazione della cappella, concorre a instaurare un ragionevole paragone tra i due lavori; C. SALSÌ, *Campagne e cascine lombarde. Memorie di civiltà e riflessi d'arte*, in *Le terre delle cascine a Milano e in Lombardia: viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, a cura di R. Cordani, Milano 2009, p. 17; S. ALMINI, *L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 13-44.

(18) R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005, I, pp. 133-146 e 288-308.

(19) ASMi, *Sforzesco*, cart. 1433, 27 aprile 1531, Massimiliano Stampa a Francesco II Sforza; SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 134.

(20) ASMi, *Notarile*, busta 7715, notaio Giuliano Pessina; SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 136; C. CAIRATI, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014) a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, doc. 154, p. 382; a «mastro Bernardino Lovino pentore» era stato probabilmente versato un acconto per un'opera relativa al 1531 che non possiamo documentare; tuttavia sembra stringersi una relazione tra le figure del pittore, di Alessandro Bentivoglio (committente di Luini in San Maurizio al Monastero Maggiore), di Massimiliano Stampa e di conseguenza con l'ambito di Francesco II Sforza; è infatti la prima testimonianza di un legame tra l'anziano artista e lo Stampa, in un momento in cui è molto forte l'influenza di Alessandro Bentivoglio sulla corte del duca di Milano (SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, pp. 138-139). La vicinanza tra Luini e l'ambiente sforzesco in questi anni è documentata anche dai lavori svolti attorno al 1530 dalla bottega del maestro nella Casa degli Atellani di Porta Vercellina, dove vennero dipinte, per gli eredi di Giacometto Atellani, le quattordici lunette rappresentanti la principale

genealogia della famiglia Sforza, da Muzio Attendolo a Francesco II (vivente), con l'aggiunta dell'imperatore Massimiliano I; un curioso 'revival' sforzesco in cui è da notare una anomalia assoluta: il profilo di Ludovico il Moro presentato con i capelli grigi, a vent'anni di distanza dalla morte dell'antico signore di Milano. Si vedano le schede di L. TOSI, *Bottega di Bernardino Luini*, in *Bernardino Luini...* cit., pp. 284-293, nn. 63-76.

- (21) ASMi, *Sforzesco*, cart. 1436, Francesco Arrigoni a Francesco II Sforza, 17 gennaio 1532; SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 134, nota 89; nel documento si fa riferimento anche ai tessuti che avrebbero dovuto essere usati per i letti, uno per ogni stanza, e della stessa stoffa che addobbava le pareti. Una anonima cronaca redatta da più autori informa che «l'appartamento per la Duchessa era sontuosissimo: una sala con tre camere fornite di veluto et brocato di diversi colori, con un camerino dove la duchessa quella notte passò», probabilmente gli stessi ambienti descritti nella lista del 17 gennaio 1532 (*Storia di Milano dal 1197 al 1549*, ms, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, O 240 sup., c. 606v.); SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 295. Una descrizione analoga e più dettagliata è riferita dallo storico padovano Marco Guazzo: «[...] tutto il castello di Milano a vari modi e riccamente havea sua Eccellenza fatto adobare, fra quai luoghi una sala e tre camere furono con paramenti di velluto e di brocato d'oro di diversi colori ornate, e più un camerino dove la Illustrissima signora Duchessa posò la notte, qual era tutto di damasco azzurro con preziosissimi recami d'oro adagiato [...]» (M. GUAZZO, *Historie di tutte le cose degne di memoria*, Venezia 1540, p. 115v.-116r.). Per l'ingresso di Cristina di Danimarca a Milano e per gli apparati predisposti in Castello: S. LEYDI, *I Trionfi dell'“Acquila Imperialissima”*. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, «Schifanoia», 9, 1990, pp. 9-55.
- (22) ASMi, *Sforzesco*, cart. 1449, Francesco Arrigoni a Francesco II Sforza, 12 marzo 1534; SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 294. Le parentesi quadre sono di chi scrive.
- (23) La sala V dell'ordine attuale del percorso dei musei del Castello è il camerino dove nel 1893 vennero ritrovati da Paul Müller Walde le scure decorazioni a fasce con fogliami contenenti otto putti accoppiati e svolazzanti, da cui la fantasiosa identificazione da parte dello studioso tedesco del camerino con la «saletta negra» e l'attribuzione delle pitture a Leonardo. Gli affreschi, staccati dal restauratore Ottemi Della Rotta negli anni Cinquanta del secolo scorso, avvolti su rullo e custoditi nei depositi in precario stato di conservazione, sono tradizionalmente assegnati alla bottega di Callisto Piazza con una improbabile datazione alla metà del quinto decennio (N. RIGHI, *Callisto Piazza*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, 5 voll., Milano 1997-2001, I, 1997, pp. 354-358); corregge Rossana Sacchi proponendo una attribuzione al pavese Bernardino Gatti e arretrando naturalmente la cronologia al 1534 (*Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, pp. 297-298).
- (24) Fino al termine del Quattrocento erano soprattutto tessuti e arazzi a caratterizzare la copertura parietale delle dimore residenziali; la diffusione in Italia dei rivestimenti in cuoio risale all'ultimo decennio del XV secolo, forse anche a causa della diaspora di molti artigiani musulmani dopo la caduta del califfato di Cordova nel 1492. Tra le prime commissioni documentate ci furono quelle di Isabella Gonzaga che, già nel 1500, ordinava cuoi dorati e dipinti provenienti da Ferrara (A. LUZIO, R. RENIER, *Il lusso di Isabella d'Este marchesa di Mantova*, estratto da «Nuova Antologia», LXIV-LXV, Roma 1896, pp. 86-88). Per i cenni storici sullo sviluppo dei corami, 'guadameciles', o 'cuori d'oro', si veda G. ROSSIGNOLI, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, Firenze 2009, in particolare pp. 23-42; A. DELLA LATTA, ad vocem 'Cuoio', in *Arti minori*, dizionario a cura di C. Piglionne e F. Tasso,

Milano 2000, pp. 145-152; ID., *Le pelli della corte: arredi di corame nelle dimore estensi con qualche appunto mantovano*, «DecArt», 4 (2005), pp. 3-23; L. FIORAVANTI, *Dello specchio di scienza universale*, Venezia 1564, libro I, pp. 91-92; J. FERRANDIS TORRES, *Cordobanes y guadamecies*, catalogo della mostra (Madrid, maggio 1943), Madrid 1955; *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 157-160. Sabba da Castiglione rammentava, tra gli apparati che decoravano gli ambienti signorili, i «corami ingegnosamente lavorati venuti di Spagna» (*Ricordi ovvero...* cit. n. 13, p. 167).

- ⁽²⁵⁾ ASMi, *Sforzesco*, cart. 1450, aprile 1534, s. d.; cfr. SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 300, nota 59.
- ⁽²⁶⁾ ASMi, *Sforzesco*, cart. 1484, Gaspare Rottola a Francesco II Sforza, Almagro (Spagna), 6 novembre 1534; si veda SACCHI, *Il disegno incompiuto...* cit. n. 18, p. 300, nota 60, in cui la studiosa osserva: «Con questa ordinazione la corte milanese si allineò infatti, per una volta, alla moda imperante nella penisola: anche da Mantova, Firenze e Ferrara giungevano continue richieste di cuoi spagnoli da stanza». Per il mercante Gaspare Rottola: H. KELLENBENZ, *I Borromeo e le grandi casate mercantili milanesi*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte, Milano 21-26 maggio 1984, 2 voll., Roma 1986, II, pp. 805-835, in particolare pp. 818-819.
- ⁽²⁷⁾ Sono dunque nominate tre camere a pianta quadrangolare: poiché esiste ancor oggi una prima stanza quadrata al termine del primo braccio (sala IV), tradizionalmente preceduta dalla cappella di San Donato e dagli ambienti dove era ubicata la cancelleria ducale, e un'altra sala quadrata (la sala XI, o 'dei Ducali'), è lecito supporre che la «sala quadrata a volta» possa effettivamente corrispondere alla 'camera dei moroni' (sala VIII). La distinzione è sottile ma normalmente la sala indica un ambiente più vasto rispetto alla camera, e in questo caso la «sala quadrata a volta», che vogliamo identificare con la Sala delle Asse, è decisamente l'ambiente a pianta quadrangolare più vasto di tutta la corte ducale (15 metri per lato); si vedano anche, per i decenni precedenti al ducato di Francesco II Sforza, le piante riprodotte in BALLARIN, *Leonardo a Milano...* cit. n. 1, pp. 434-435. Nel documento si fa anche riferimento ad una «saletta nuova» di cui non sappiamo ipotizzare una collocazione precisa: va però osservato che spesso nuovi vani erano provvisoriamente ricavati attraverso tramezzature e strutture lignee montate per specifiche occasioni, a volte destinati ad essere utilizzati per un breve lasso di tempo; non deve stupire quindi che di essi non sia rimasta una prolungata memoria.
- ⁽²⁸⁾ Dalla missiva emerge anche una interessante curiosità: questi oggetti d'alto artigianato dovevano arrivare a Milano probabilmente in uno stato semi lavorato e poi adattati in città a seconda delle necessità: «[...] per cui si dovranno fare soltanto le pezze decorate e sfuse, poiché verranno cucite a Milano [...]», ASMi, *Sforzesco*, cart. 1484, cit. n. 26.
- ⁽²⁹⁾ Come mi è stato comunicato dai restauratori oggi impegnati nello studio delle pareti della sala, il primo strato di descialbo appare in più punti piuttosto aderente all'intonaco di base, che risulta dunque abbastanza pulito: forse la testimonianza dell'esposizione non troppo prolungata delle pareti agli agenti atmosferici.
- ⁽³⁰⁾ Luca Beltrami (*Leonardo da Vinci...* cit. n. 2, p. 66) si era appoggiato ad una relazione edita nel 1661 (*Relatione generale della visita et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dall'infrascritti ingegneri regii camerali, per ordine dell'illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno M.DC.LXI.*, Milano 1661) per confermare la sua ipotesi della visibilità della decorazione almeno fino alla metà del Seicento e ne riportava un passo indicativo: «[...] Segue la quadra con volta a lunette, e dipinte [...]» (p. 92), identificando questa camera 'quadra' con la Sala delle Asse; tuttavia seguendo con attenzione

la relazione stesa degli ingegneri ducali è evidente che l'ambiente in oggetto è un locale che si trova più avanti nell'infilata delle stanze che costituivano gli appartamenti ducali ed è più modestamente indicato come il «salone in testa» (p. 94), con un ingresso in direzione della chiesa e uno verso il quartiere all'epoca detto del 'Carminetto', cui si accedeva attraverso la ponticella di Ludovico il Moro e gli adiacenti camerini. Beltrami aveva confuso l'ambiente in oggetto con la 'quadra' oggi corrispondente alla sala IV, anch'essa in posizione angolare, ma dalla parte opposta dello stesso braccio della corte; per una conferma a quanto addotto si veda A. SCOTTI TOSINI, *Difendersi ed abitare in una fortezza: le trasformazioni del Castello di Milano in età spagnola*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, a cura di A. Marino, atti del Convegno Internazionale, L'Aquila, 6-8 marzo 2002, Roma 2003, pp. 93-102, in particolare p. 100; CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 2, p. 218, nota 3.

⁽³¹⁾ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, e la pratica d'essa pittura*, Milano 1584, p. 430: «[...] Ne gl'arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far, che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò, canestrandogli tutti Bramante ancora [...]; per questa citazione si veda BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 2, p. 36; R. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, atti del Convegno internazionale, Roma, 24-27 ottobre 1990, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-324, in particolare p. 313; CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 2, p. 218, nota 3.

La chiesa di San Gottardo - Cappella di Corte: inventari e arredi ottocenteschi delle residenze reali lombarde

Ivana Novani

I recenti lavori di restauro condotti alla chiesa di San Gottardo, annessa al Palazzo Reale di Milano, hanno portato a un'opera di riordino ed esame di tutti gli arredi artistici di pertinenza della chiesa⁽¹⁾.

Nei grandi armadi di legno della sagrestia si conservavano, oltre agli apparati liturgici e alle suppellettili sacre, un piccolo nucleo archivistico, costituito da alcuni plichi di corrispondenza, e i registri inventariali ottocenteschi e dei primi anni del XIX secolo «dei mobili ed arredi sacri R. Cappella di Milano»⁽²⁾ (FIG.1).

I carteggi, conservati nei contenitori lignei ancora originari, erano ordinati cronologicamente in piccoli plichi dal 1802 al 1834 e raccoglievano, pur con alcune lacune, le disposizioni emanate in quegli anni dal Governo, dall'Intendenza, dal Municipio e dalla Curia: una piccola raccolta che richiederebbe ulteriori approfondimenti.

Contemporaneamente al riordino del patrimonio storico artistico costituito dai mobili, dai paramenti liturgici, dalle suppellettili sacre tuttora conservato dalla chiesa, l'esame degli inventari ha condotto a completare le informazioni sugli arredi artistici rimasti proprietà dello Stato e in consegna alla Soprintendenza di Milano, oggi Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio.

La chiesa, come l'intero Palazzo di corte, divenne proprietà comunale il 27 gennaio del 1966 con un atto stipulato tra il Demanio dello Stato e il Comune di Milano in cui si permutava «l'immobile costituente l'ex Palazzo Reale con quello costituente l'ex Ospedale Maggiore»⁽³⁾.

L'atto concludeva una vicenda iniziata molti anni prima e che rispondeva alle esigenze del Ministero della Pubblica Istruzione di acquisire una sede idonea per l'Università Statale di Milano e a quelle del Comune di Milano di disporre di un edificio per rappresentanza, per sede museale ed eventi espositivi.

La chiesa di San Gottardo, individuata nel documento «come Chiesa privata sotto il titolo di San Gottardo aperta al culto pubblico», seguiva le stesse sorti del Palazzo, diventava quindi proprietà comunale mentre i suoi arredi artistici, come quelli del

Palazzo, rimanevano proprietà dello Stato, in consegna all'allora Soprintendenza ai Monumenti, in uso all'edificio sacro «sotto forma della cessione in deposito».

Il passaggio del Palazzo Reale e della chiesa di San Gottardo al Comune di Milano concludeva una lunga vicenda iniziata con il R.D. del 3 ottobre 1919 con cui «fu retrocesso dalla Corona al Demanio dello Stato il Palazzo reale di Milano», e in seguito con il D.P. 30 aprile 1920 lo stesso «assegnato in uso al Ministero della Pubblica Istruzione».

Nell'arco temporale compreso tra il 1920 e il 1966 si susseguirono molte vicende legate all'utilizzo del Palazzo e dei suoi locali di maggior rappresentanza, con cessioni e retrocessioni tra i due enti, vicende forse meno conosciute, ma documentate in un ricco carteggio conservato dalla Soprintendenza⁽⁴⁾.

In una nota riassuntiva sui «precedenti sulla concessione in uso del Palazzo reale di Milano», inviata al Ministero il 28 ottobre del 1955 dall'allora Soprintendente Luigi Crema, sono indicati tutti i passaggi fondamentali, compresa la demolizione della cosiddetta 'Manica Lunga', quel corpo del Palazzo che si protendeva verso il Duomo e che già era stato 'accorciato' di due campate nel 1848 (FIG. 2).

La parte non monumentale, posteriore, del palazzo [veniva ceduta al Comune di Milano] per demolirla ed edificare sulla sua area la nuova sede per gli uffici comunali (tale edificio si trova ora separato dalla parte monumentale, residua del Palazzo Reale per mezzo della Via Pecorari eretta in quell'occasione).

E riceveva inoltre per demolirli ed edificare al loro posto una parte dell'Arenario, gli ambienti del Palazzo antistanti alla Sala delle Cariatidi⁽⁵⁾.



FIG. 1 - Inventari della chiesa di San Gottardo. Milano, Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio (SBEAP), Archivio Storico



FIG. 2 - *Milano, Palazzo Reale, campanile e chiesa di San Gottardo. Veduta generale dal Duomo, gelatina ai sali d'argento, primi decenni XX secolo. Milano, SBEAP, Archivio Fotografico, cart. 372, Milano, Chiesa di San Gottardo*

Queste vicende edilizie, e in particolare la demolizione della parte retrostante dell'edificio, verso via Larga, pur coinvolgendo la chiesa nelle trasformazioni architettoniche e nella sua relazione con il Palazzo e con lo spazio urbano antistante, modificato anche per l'apertura della nuova via, hanno comunque consentito all'edificio di rimanere aperto al culto.

La chiesa, indicata negli atti del XIX secolo come «Regia Cappella di Milano», conserva ancora tutti i registri delle diverse campagne inventariali ottocentesche dei «mobili ed arredi sacri», sia di epoca asburgica sia di epoca sabauda, che costituiscono la raccolta completa dei registri inventariali che ogni edificio di proprietà reale doveva conservare, mentre una copia era depositata presso la Direzione della Casa Reale. I grandi registri di San Gottardo⁽⁶⁾ sono testimonianza di una meticolosa attività amministrativa e documentano in modo completo campagne inventariali, come quelle del 1831, del 1844, del 1855 e del 1875, le cui registrazioni sono andate disperse per le altre residenze reali lombarde e di cui solo alcuni documenti e trascrizioni avevano conservato la memoria. Sono quindi un prezioso documento perché forniscono informazioni utili anche per gli altri edifici di proprietà della corona di cui non si possiedono inventari antecedenti al 1879 e offrono un quadro completo di tutte le operazioni effettuate fino alla data di chiusura dell'ultimo inventario, nel 1919, prima della cessione allo Stato delle residenze reali italiane.

La ricerca attraverso gli inventari, le bollette di carico e scarico inventariale, i verbali, e tutta la documentazione a corredo ha permesso di affrontare con maggiore consapevolezza l'opera di recupero del patrimonio storico artistico; lo studio e l'esame di ogni registrazione, che riporta a margine i dati della precedente campagna inventariale, consente, con un percorso a ritroso, di ricostruire le vicende storiche di ciascun oggetto, la sua originaria collocazione, in molti casi lo stesso acquisto, e individuare così la storia degli arredi nel corso dell'Ottocento e del secolo seguente e i diversi allestimenti.

Ogni mobile, ogni arredo, anche i tessili come i camici, i paramenti sacri e tutti gli apparati per le celebrazioni, riportano il numero d'inventario e a ogni campagna inventariale corrisponde un'identificazione specifica impressa o dipinta sull'oggetto, con marchi e sigle diverse.

La numerazione di una nuova inventariazione andava a sostituire la precedente che veniva annullata con un inequivocabile sistema che richiamava la nuova registrazione, secondo un metodo funzionale e preciso.

Con la presenza di tutti gli inventari dei diversi anni è possibile ricostruire la meticolosa attività amministrativa che ha registrato ogni singolo pezzo, con notizie storico-artistiche, la collocazione, il valore attribuito, e ricostruire il percorso di ogni oggetto e anche la variazione di gusto nel tempo che ha comportato variazioni nelle descrizioni e nell'attribuzione del valore.

L'opera di recupero del patrimonio storico artistico costituito dai mobili, dagli arredi, dagli apparati decorativi e dalle suppellettili degli edifici di proprietà reale ha condotto, nel corso degli ultimi venti anni, a un'indagine storico-archivistica intensa e lo studio è stato affrontato in ambito nazionale⁽⁷⁾, in un clima di grande attenzione per le arti decorative che contemplava sistematicamente lo studio degli inventari e dei documenti amministrativi conservati dalle Soprintendenze e dagli Archivi di Stato e andava a colmare quella lacuna che aveva visto, come scrive Kirsten Piacenti nel suo saggio sugli arredi nelle corti italiane, «per più di mezzo secolo l'importanza di questo enorme patrimonio [...] ignorata e la memoria di esso offuscata»⁽⁸⁾.

Riconoscere le sigle inventariali ha richiesto un paziente lavoro di analisi, di individuazione e raffronti da parte del personale della Soprintendenza di Milano, lavoro reso ancor più difficile dall'abbandono in cui per lungo tempo i registri (le copie in consegna all'Amministrazione) erano rimasti accatastati in un locale di deposito del Palazzo, confusi per la loro grande dimensione con i vecchi registri di protocollo della corrispondenza.

Certamente i più studiati sono stati gli arredi di Palazzo Reale a Milano⁽⁹⁾ e della Villa di Monza, quest'ultima oggetto di grandi interventi di restauro che hanno condotto alla riapertura al pubblico delle sale nobili con la riproposizione di alcuni preziosi arredi restaurati⁽¹⁰⁾.



FIG. 3 - *Cassettone*, fine XVIII – inizi XIX secolo. Monza, Villa Reale, Depositi. Particolare con i numeri inventariali impressi e dipinti

Tra gli inventari di San Gottardo quello del 1844 si rivela maggiormente interessante perché, oltre le informazioni di cui sopra, nel frontespizio reca un cartiglio che ci permette di sciogliere alcuni problemi riguardo al riconoscimento delle sigle.

Indicazione delle lettere alfabetiche colle quali unitamente al numero progressivo dell'inventario 1843-1844 ed al bollo di controlleria sono contrassegnati gli effetti mobiliari esistenti negli' infrascritti Palazzi e Fabbricati dell'I.R. Corte.

- | | |
|---------------------|--|
| In Milano | <ul style="list-style-type: none"> A. Palazzo di corte B. Appartamento di rappresentanza di S.M. C. Appartamento di riserva nel Palazzo di Corte D. Alloggi fissi E. Cappella di Corte F. Guardarobba delle mobilie G. Biancheria erariale H. Appartamento di riserva nel Palazzo Marino I. Cancelleria Vicereale L. Palazzo detto la Villa M. Casini e palchi nel Teatro alla Scala N. Idem nel Teatro della Canobbiana
Palco nel Teatro Carcano
Anfiteatro – Pulvinare |
| PRESSO MONZA | <ul style="list-style-type: none"> O. Palazzo di Corte P. Cancelleria vicereale Q. Cappella R. Palchi nel teatro di Monza S. Villa detta il Mirabellino T. Parco e Villa detta il Mirabello U. Biancheria Erariale (deposito filiale della) |
| IN MANTOVA | <ul style="list-style-type: none"> V. Palazzi Ducale e del T. |

Il Palazzo di corte di Milano veniva indicato con la lettera A stampigliata a fuoco, seguita dal numero di registrazione e dalle lettere «RC» (regia corona). La cappella di San Gottardo viene indicata con la lettera «E» che manterrà anche in seguito mentre alcune variazioni avverranno per l'identificazione dei fabbricati di corte dalla seconda metà dell'Ottocento. In particolare gli inventari compilati dopo il 1879 presentano sigle identificative degli edifici ben diverse. L'amministrazione della Casa Reale in Lombardia, pur riconoscendo la validità della stampigliatura a fuoco⁽¹¹⁾ usata in epoca precedente, varia l'identificazione degli edifici. Rimangono immutati solo Palazzo Reale a Milano («A»), la Cappella Reale («E») e il «Guardamobili» («F»), mentre gli altri edifici cambiano sigla identificativa. La Villa reale di Milano viene identificata con la lettera «G», il Teatro alla Scala con la lettera «H» mentre la Villa Reale di Monza avrà come identificativo la lettera «L» e la Cappella annessa alla Villa con la «O».

Questa indicazione permette di comprendere come alcuni degli arredi più antichi della Villa di Monza, come alcuni cassettoni, rechino la stampigliatura a fuoco con la lettera «O» e solo in quella seguente compaia l'impressione a fuoco con la lettera «L». Si è sempre ipotizzato, prima di conoscere la tabella del 1844, che tali arredi avessero subito spostamenti tra edifici diversi, in particolare dalla Cappella della Villa alla Villa stessa, anche se tale ipotesi, trattandosi di diversi cassettoni, sembrava poco attendibile, solo ora si comprende che i mobili non hanno mai mutato edificio, ma sono invece cambiate le sigle identificative. Ne è un esempio il cassettone qui riprodotto (FIG. 3) che riporta sia le stampigliature più antiche con l'etichetta



FIG. 4 - Manifattura lombarda, *Trono*, legno scolpito, intagliato e dorato, fine XVIII – inizi XIX secolo (con modifiche del 1838). Milano, Chiesa di San Gottardo, sagrestia

recante l'ubicazione del mobile, sia la registrazione con la lettera «O», la sua cancellazione e l'impressione della lettera «L» seguita dal numero e dall'anno della presa in carico inventariale indicato con gli ultimi due numeri (in questo caso «81» per 1881), fino all'ultima registrazione del 1909 dipinta a vernice.

La vita di corte determinava spostamenti e accrescimenti di arredi secondo il gusto dell'epoca, molti arredi furono trasferiti da reggia a reggia secondo il desiderio dei reali o vennero trasportati da stanze di rappresentanza ai depositi, alla 'guardaroba' o da stanza a stanza dello stesso edificio.

Un esempio di questo spostamento di arredi è evidente esaminando il trono oggi in deposito nella sagrestia di San Gottardo (FIG. 4). Il trono, presumibilmente opera databile tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo⁽¹²⁾, come rivelano le sigle inventariali più antiche ancora impresse nella parte retrostante, fu modificato nel 1838 su indicazioni dell'architetto Giacomo Tazzini in occasione dell'incoronazione di Ferdinando I d'Asburgo a Milano⁽¹³⁾. Una serie di documenti di quell'anno descrive i lavori eseguiti dagli intagliatori e dai doratori per trasformare il trono secondo le indicazioni dell'architetto di corte. In seguito il trono fu collocato nella Cappella di corte, forse per essere utilizzato in funzioni religiose solenni, ma sul retro, le sigle impresse nel legno raccontano i diversi spostamenti (Palazzo di Corte, Depositi, nuovamente il Palazzo e poi la Cappella di Corte) e oggi, se pur privo della base, che gli conferiva una giusta proporzione, e del suo rivestimento originario, conserva ancora un semblante della sua funzione regale.

Nella sagrestia si conservano anche gli argenti in uso alla chiesa di san Gottardo che, già oggetto di importanti studi per il loro pregio artistico⁽¹⁴⁾, sono scrupolosamente registrati negli inventari del XIX e XX secolo (FIG. 5). I numeri d'inventario dipinti o graffiti sulla base di ogni oggetto sono più volte registrati anche su note separate dal registro di carico per avere ogni tipo di informazione, proteggere e non dare adito a dispersione degli oggetti più preziosi. La stessa cura verso i preziosi della chiesa si manifesta con il passaggio dei beni dalla Corona allo Stato; infatti, nei documenti conservati dalla Soprintendenza milanese sono molti gli elenchi estrapolati dall'inventario di San Gottardo e che riportano scrupolosamente le indicazioni degli argenti, corredate da un'accurata documentazione fotografica, a rivelare una cura maggiore per questi oggetti artistici certamente più a rischio di eventuali furti. Nonostante la cura nella loro conservazione, nel 1927 il Parroco e il suo coadiutore si accorsero, proprio «in occasione di una revisione dell'inventario della suppellettile della chiesa di San Gottardo nel palazzo reale, che mancavano alcuni piatti d'argento di valore, oltre che intrinseco anche artistico»⁽¹⁵⁾. Individuarono subito il colpevole nella persona del sacrestano Domenico Bianchi che aveva impegnato gli oggetti al Monte di Pietà, lo denunciarono immediatamente alla competente Soprintendenza e questa alla Questura. Il colpevole fu immediatamente licenziato, privato del suo alloggio



FIG. 5 - Argentieri milanesi, *Brocca*, argento, inizi XIX secolo. Milano, chiesa di San Gottardo, sagrestia. La brocca faceva parte degli oggetti trafugati e recuperati nel 1927

nel Palazzo. La refurtiva, formata da cinque piatti e quattro vassoi d'argento, per un valore di lire 1170, grazie alle polizze di pegno consegnate dal colpevole, fu prontamente recuperata. Una perquisizione della polizia nell'alloggio del sacrestano rivelava tuttavia che altre tre polizze di pegno riferite ad altri quattro oggetti d'argento erano state nascoste dal Bianchi, e si provvide al recupero anche di questi argenti trafugati (FIG. 6).

Gli inventari di San Gottardo, come quelli di tutte le dimore lombarde pervenute dalla R. Corona, ci aiutano non soltanto a studiare i singoli arredi, ma a meglio comprendere il gusto di un'epoca, a ricostruire i loro spostamenti e anche le dispersioni. Gli inventari e la documentazione di supporto, come i verbali di consegna e la corrispondenza, ci consentono di approfondire gli studi perché ogni registrazione trova la sua corrispondenza nel bene: gli arredi possono aver cambiato locazione, possono aver subito restauri e cambi di rivestimento, ma i numeri d'inventario sono rimasti. Un raffronto fra gli inventari della chiesa, quelli conservati dalla Soprintendenza, dall'Archivio di Stato di Milano e quelli conservati all'Archivio Centrale dello Stato a Roma potrà fornire un quadro ancor più completo sul patrimonio storico artistico della Cappella di Corte.

NOTE

- ⁽¹⁾ Per i lavori alla chiesa di San Gottardo si veda il testo edito a conclusione dei restauri a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano: G.B. SANNAZZARO, *San Gottardo in Corte*, Milano 2015.
- ⁽²⁾ Tutti i registri delle campagne inventariali sono conservati presso la chiesa di San Gottardo, mentre presso l'Archivio della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio si conservano le copie degli Inventari redatti a partire dal 1875.
- ⁽³⁾ Milano, Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio (da ora in poi SBEAP), *Milano, Palazzo Reale*, fasc. *Passaggi di proprietà-Cessioni-Permuta*. Le fotografie riprodotte a corredo di questo testo sono raccolte in SBEAP, Archivio Fotografico, cart. 372, *Milano, Chiesa di San Gottardo*.
- ⁽⁴⁾ *Ivi*.
- ⁽⁵⁾ *Ivi*.
- ⁽⁶⁾ Gli Inventari conservati presso la chiesa di San Gottardo sono elencati nel dettaglio nell'Appendice documentaria qui di seguito.
- ⁽⁷⁾ Si veda *Gli inventari delle Corti. Le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo*, a cura di E. Colle, Firenze 2004, pubblicato a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Direzione Generale per il patrimonio storico artistico e demotnoantropologico.
- ⁽⁸⁾ K. ASCENGREEN PIACENTI, *Arredi e inventari nelle corti italiane*, in *Gli inventari delle Corti...* cit. n. 6, pp. 9-12.
- ⁽⁹⁾ Notizie sugli inventari di Palazzo Reale si trovano in E. COLLE, *Il Palazzo Reale di Milano: fonti storiche e inventari per una destinazione museale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XVII (1993), pp. 57-97.
- ⁽¹⁰⁾ Per gli inventari della Villa Reale di Monza notizie sull'argomento si trovano in: I. NOVANI, *Brevi note sull'archivio della Villa Reale di Monza*, in *L'appartamento di Umberto I. Villa Reale di Monza*, a cura di M. Rosa, Milano 1994, pp. 52-53.
- ⁽¹¹⁾ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Real Casa*, cart. 104. *Nota del 5 luglio 1879, Sulla tenuta degli Inventari mobiliari*.
- ⁽¹²⁾ I troni del Palazzo Reale di Milano, di epoche diverse e con vicende molto articolate di restauri e spostamenti, sono allo stato attuale delle conoscenze almeno cinque di cui il più famoso è quello inviato a Firenze in occasione della proclamazione della città a capitale d'Italia.
- ⁽¹³⁾ Per la documentazione dei lavori citati si veda in Milano, Archivio di Stato (da ora in poi ASMi), *Residenze reali lombarde, Fabbricati di corte, Palazzo di Corte, 1837- 1839*.
- ⁽¹⁴⁾ Si veda in ASMi, *Residenze Reali lombarde, Ispettorato delle Mobiglie di Corte*, cart.16, *I.R. Cappella di Corte in Milano*; G. SAMBONET, *Gli argenti milanesi. Maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Milano 1987, p. 216; e le schede di catalogo conservate presso SBEAP, Milano, Archivio catalogo, e in consultazione anche presso l'Archivio dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Roma.
- ⁽¹⁵⁾ Milano, Archivio SBEAP, *Milano, Chiesa di S. Gottardo in Corte*, M/2/3803.

Appendice documentaria

Inventario dei mobili nella cappella annessa all'I.R. Palazzo di Corte in Milano

Inventario dei mobili e degli effetti esistenti sotto il giorno 14 luglio 1831 nell'I.R. Capella di Corte in Milano in consegna al sottoscritto Sig. Andrea Utz Parroco della detta Capella. Fatto e chiuso quest'oggi 14 luglio 1831.

Inventario dei mobili nella Cappella annessa all'I.R. Palazzo di Corte in Milano 1844

Indicazione delle lettere alfabetiche colle quali unitamente al numero progressivo dell'inventario 1843-1845 ed al bollo di controlleria sono contrassegnati gli effetti mobiliari esistenti negl'infrascritti Palazzi e Fabbricati dell'I.R. Corte. [N.d.r., *il dettaglio è riportato nel testo*].

n.b. In conseguenza della venerata determinazione di S.A.I. il Serenissimo Arciduca Vicerè in data 20 novembre 1844, n° 11237 V.R., posteriore alla rinnovazione degl'inventarj, non dovendo il mobiliare della Cancelleria Vicereale formare parte del mobiliare della Corona, rimane esclusa qualunque sorveglianza dell'Ispettorato sugli effetti classificati negl'inventarj sotto le lettere I. e P.

Inventario dei mobili e degli effetti esistenti sotto il giorno 28 febbraio 1844 nell'I.R. Cappella di Corte in Milano in consegna al sottoscritto Parroco sig. Don Felice Lavelli De Capitani.

Fatto e chiuso questo giorno ventotto febbraio 1844.

E. Registro generale di Carico e Scarico dei mobili nella Cappella annessa all'I.R. Palazzo di Corte in Milano 1844

Indicazione delle lettere alfabetiche colle quali unitamente al numero progressivo dell'inventario 1843-1844 ed al bollo di controllo sono contrassegnati gli effetti mobiliari esistenti negl'infrascritti Palazzi e Fabbricati dell'I.R. Corte. [N.d.r., *il dettaglio è riportato nel testo*].

Copia concorde in forma di Registro di Carico e Scarico dell'Inventario dei mobili ed Effetti ritrovati esistenti sotto il giorno 28 febbraio 1844 nell'I.R. Cappella di Corte in Milano compilato dall'apposita Commissione in forza dell'ossequiato dispaccio 24 agosto 1842 n° 11851/2524 I.R. Mag. Cam. Registro generale dei mobili ed effetti in servizio dei Palazzi e Locali ad uso dell'I.R. Corte in Milano nella Reale Cappella di S. Gottardo esistenti al 28 febbraio 1844 Fatto e chiuso questo giorno 28 febbraio 1844.

Inventario dei vari arredi e suppellettili dell'I.R. Cappella nel Palazzo di Corte in Milano 1855 – E

Fatto e chiuso questo giorno di venerdì ventitre novembre mille ottocento cinquantacinque essendovi degli effetti descritti nel presente inventario dal n° 1 al n° 603 inclusivi fatta regolare consegna al molto Rever. Parroco Don Paolo Ponti presso l'IR Cappella di Corte in Milano previa dichiarazione da parte del medesimo che null'altro restava da inventariare nei locali componendi l'IR Cappella sudd.

Memoria degli Oggetti fatti dopo l'inventario a notati dal sottoscritto Paolo Ponti Parroco (nn 604-612).

Invent. E – Arredi Sacri

Inventario degli effetti mobiliari esistenti nei RR. Palazzi di Corte in Milano al giorno 24 aprile 1875 – Cappella Reale nel Palazzo di Corte in Milano.

Di tutti gli oggetti descritti dal n° 1 al n° 1137 inclusivi indicati nel presente Inventario ultimatosi e chiuso in oggi trent'un maggio mille ottocento settantacinque, non essendo stata fatta alcuna eccezione dalle parti interessate fu dalle medesime qui sotto firmato.

Continuazione Inv. E Arredi Sacri della R. Cappella di Milano

1 Amministrazione Real Casa in Milano – Verbale di consegna dei beni immobili ed arredi sacri esistenti nella R. Cappella di Corte in Milano e descritti sul presente Invent. E: In seguito all'avvenuta morte (20 marzo 1880) del fu D. Paolo Ponti, parroco e consegnatario dei mobili ed arredi sacri della Real Cappella di Corte in Milano, quest'Amminist. disponeva allora che venisse data regolare consegna di detti mobili al Sagrestano Coppa Angelo. Nominato quindi a nuovo parroco di corte in Milano, il Reverendo sig. Don Paolo Rossi si riconobbe necessario il passaggio regolare di consegna al predetto nuovo Parroco di tutti i suddetti mobili e arredi sacri, ma se ne è differita l'effettuazione a causa d'altri lavori di inventariazione e ricognizione di mobilio più urgenti. Colla scorta dell'Inv. E dall'incaricato di tale consegna sig. Gallo Aurelio, delegato dall'Ill. Sig. Direttore di quest'amminist. col concorso del sagrestano Coppa Angelo ed alla continua presenza del nuovo parroco Rev. Sig. Don Paolo Rossi, venne scrupolosamente eseguita una ricognizione dei mobili ed arredi sacri, e d'ognuno constatata l'esistenza, quale trovansi descritti sul presente Inv. E. Il nuovo consegnatario sig. Don Paolo Rossi dichiara riconoscere legale una tale ricognizione e consegna e di rendersi fin d'ora responsabile verso l'amministr. della Real Casa in Milano di tutti gli oggetti descritti sul presente invent. E, nessuno escluso e precisamente compresi dal n° Uno al n° Mille Centoquarant'uno inclusivo e per un importo complessivo a carico di L. 58451,31. Il presente verbale venne redatto in tre copie e trascritto [...] nella copia del consegnatario – Milano il primo marzo anno Mille ottocent'ottantatre.

Il detto verbale è stato approvato con Ministeriale 18 dicembre 1884 – n° 125 Divisione 8a Il Ministro U. Rattazzi.

2 Verbale – Al seguito delle dimissioni date dal Rev. Sacerdote Don Paolo Rossi dalla Carica di Cappellano e Parroco di Corte in Milano; accettate con Reale Decreto n° 68 addi 19 sett. 1895 veniva nominato in sua vece con Decreto Reale di pari data il Rev. Sacerdote Don Serafino Bertoglio. Colla scorta dell'Inventario E dell'incaricato a tale verifica sig. Gallo Aurelio, delegato dall'Ill. sig. Direttore di quest'Amministrazione, col concorso del cessante consegnatario Don Paolo Rossi ed alla continua presenza del nuovo Parroco Don Serafino Bertoglio venne scrupolosamente eseguita e nulla mancante, viene esaminato da ogni ulteriore responsabilità il già consegnatario sacerdote Don Paolo Rossi e passata regolare consegna al nuovo nominato Parroco Don Serafino Bertoglio.

Il nuovo consegnatario Don Serafino Bertoglio riconosce quindi legale la presente consegna e si dichiara responsabile, da oggi, verso l'Amm.ne della R. Casa in Milano per

tutti gli oggetti compresi e descritti nel presente inventario, e pel complessivo corrispondente valore effettivo (depurato dagli scarichi) di lire 54263,15 lire. [...] Milano, il 28 dicembre 1895.

3 Verbale di consegna – A seguito della morte del Rev. Don Serafino Bertoglio il 5 maggio 1902 venne nominato in un sua vece il Rev. Don Giulio Cantù. Operatasi dall’Impiegato per questa Direzione sig. Gallo Aurelio incaricato degli inventari, una diligente verifica presente il nuovo nominato Parroco Don Giulio Cantù, trovatosi tutto regolare e nessun oggetto mancante venne al medesimo passata la consegna.

Il rev. Parroco Don Giulio Cantù dichiara quindi ricevere in sua consegna tutti gli oggetti descritti nel presente inventario dal n° 1 al n° 1227, dedotti però gli scarichi approvati a tutt’oggi e di rendersene responsabile verso la Real Casa per il suesposto importo di Lire 57721,40. Milano, il 28 novembre 1902.

(ultima data di registrazione 1906).

L'inventario di San Gottardo in Corte del 1964

Lorenza dall'Aglio

La revisione inventariale degli arredi artistici pertinenti la chiesa di San Gottardo, tuttora in corso, è stata una diretta conseguenza dell'avanzare del cantiere per i lavori di restauro che l'hanno recentemente interessata. La massiccia movimentazione che ne è conseguita ha permesso di acquisire nuovi dati inventariali utili per l'identificazione di alcuni beni e per l'approfondimento delle modalità di gestione che li hanno interessati.

Negli anni tra il 1963 e il 1965 la Soprintendenza per i Monumenti di Milano, oggi Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio (SBEAP), dà inizio ad una verifica degli arredi artistici contenuti nei siti e nei depositi di propria pertinenza. Nel 1964 l'incaricato dell'ufficio per l'inventario comincia la ricognizione delle opere conservate in San Gottardo, Cappella di Corte del Palazzo Reale di Milano, impostando il lavoro con criterio topografico. Stanza dopo stanza viene registrato ogni oggetto, sia che si tratti di dipinti che di cuscini ornati da galloni dorati o di sedie dell'Ottocento con la seduta in paglia. Molti arredi hanno signature precedenti riconducibili a inventari antichi che vengono in parte cancellati o modificati dalla nuova numerazione, caratterizzata da un numero in cifre arabe seguito dalle lettere «SM» a pennello, in nero. Talvolta, probabilmente con l'intenzione meritoria di ridurre l'impatto della nuova numerazione, l'incaricato sfrutta uno dei numeri già esistenti correggendolo in parte o alterandolo, per questo motivo la numerazione può essere preceduta o seguita dalle lettere «SM» o resa illeggibile dalla modifica.

Attualmente il registro inventariale di San Gottardo comprende circa 900 numeri che individuano, per ogni singolo numero, anche serie di oggetti o paramenti completi: essi sono tutti riconducibili a sette grandi categorie di appartenenza dei codici SEC (codice che individua e definisce le categorie dei beni come previsto dal Regolamento di Contabilità generale dello Stato per i beni demaniali «immobili agli effetti inventariali») e in particolare: arredi sacri di interesse artistico, mobili di interesse artistico, dipinti ad olio, paramenti liturgici, sculture in legno, oggetti vari, oro e argento di interesse artistico.

Sono gli oggetti in argento quelli che costituiscono il nucleo più interessante conservato in San Gottardo. Per questa ragione, certamente prima del gennaio 1983, l'allora Soprintendente, Lionello Costanza Fattori affida a Vittorio Donaver l'incarico di approfondire gli studi sul 'tesoro di San Gottardo'. Il lavoro di schedatura procede forse più lentamente del previsto, tanto che Donaver in una lettera di suo pugno, datata 6 gennaio 1983 (conservata agli atti), scrive di «meritare il linciaggio morale». In ogni caso il lavoro compiuto permette, individuate le punzonature, di datare gli argenti.

Donaver segnala le punzonature più ricorrenti costituite, di norma, dal nome dell'argentiere e dai simboli che lo rappresentano:

- a) Argentiere, entro ovale pappagallo volto a destra.
- b) Argentiere, entro tondo lettere intrecciate EB, punzoni di Eugenio Brusa, Argentiere al simbolo del Pappagallo in Milano. Punzoni antecedenti al Decreto Vicereale del 1810-12.
- c) Aratro, per la zecca di Milano post 1810/12.
- d) Cifra 91 che indica probabilmente il titolo abnorme di $910^{\circ}/_{1000}$, titolo escluso dall'anzidetto decreto e impresso sui lavori eseguiti precedentemente a detto decreto o nelle more della sua applicazione. Il punto di tolleranza non è stato reperito.



FIG. 1 - *Brocca con bacile*, argento dorato, sbalzato, fuso e cesellato, ante 1810/12. Milano, chiesa di San Gottardo, sagrestia

- e) Entro perlinato tondo lettere RC (probabilmente Regia Corte e Regia Cappella, indubbiamente punzone di proprietà o d'inventario).
- f) Traccia di punzone male impresso e poco leggibile, forse punzone di tolleranza per lavori antecedenti al decreto 1810/12 "testa di cavallo di fronte".
- g) Punzone per il II titolo (800 °/°) per il Regno d'Italia (Napoleonico) post 1812 (globo col zodiaco ed i sette Trioni).
- h) Argentiere in tondo pappagallo volto a sinistra sovrastante lettere EB – Eugenio Brusa.

Quasi tutti gli argenti in dotazione alla Cappella hanno il punzone «RC» (e) con o senza perlinatura, più punzoni sono impressi sui manufatti di maggior pregio, ad esempio sul *Vaso S. Crisma* (Santo Crisma, olio crismale) «SM18» (a, b, c, d, e), sul *Vaso O. Catechum* (olio dei Catecumeni) «SM17» (a, b, c, d, e), sul secchiello «SM26» (a, b, e) del quale conosciamo i numeri inventariali precedenti «E12», del 1875, «E57» «RC», sulla brocca con bacile «SM28» (FIG. 1) (e) ed (e, f), sulla brocca «SM29» (c, g, h, e), sul servizio per battesimo «SM 286» / «SM30» (e) / «SM25» (b, e), sulla palmatoria «SM34» (e), sul cartagloria «SM75», sul porta sale (?) con coperchio «SM23» (b, e), sulle navicelle «SM68» / «SM70» (b, e), sul turibolo «SM67», su bacili e vassoi, ma solo su questi argenti sono incise le cifre «GE» intrecciate o sormontate da una corona a cinque punte (FIGG. 2, 3), definite genericamente «lettere di proprietà» nelle schede di Donaver.



FIG. 2 - Sigla «GE» intrecciata e in corsivo incisa su alcuni degli argenti conservati nella chiesa di San Gottardo

Monsignor Claudio Fontana, Maestro delle Cerimonie del Capitolo Metropolitano di Milano, suggerisce l'ipotesi che alludano a «*Gottardi Ecclesia*», chiesa di San Gottardo; in questo caso la corona potrebbe essere un riferimento alla Cappella Reale. Restando nel campo delle ipotesi si potrebbe diversamente pensare ad un donativo di qualche nobile personaggio, le cui iniziali «GE» siano sormontate dalla corona, cimata da otto punte di cui solo cinque visibili, che allude alla nobiltà del donatore. Questa interpretazione potrebbe forse giustificare l'incisione talvolta invertita «EG» riscontrata su alcuni pezzi.

È curioso constatare come l'inventario del 1964 ricalchi l'inventario tardo-ottocentesco, di epoca sabauda, il più antico conservato nell'Archivio della Soprintendenza, *l'Inventario E mobili ed Arredi sacri R. Cappella di Milano*. Infatti dal giorno 26 aprile 1875 sotto il titolo *Cappella Reale nel Palazzo di Corte in Milano, Saletta ad uso archivio e deposito dell'argenteria*, la registrazione inizia con la voce «Argenteria» e prosegue con la descrizione di 87 pezzi, in gran parte riscontrati e conservati, ancora oggi, nello stesso luogo e nelle custodie originali, a dimostrazione dell'attenzione di cui sono sempre stati oggetto (FIG. 4). La gestione degli ammini-

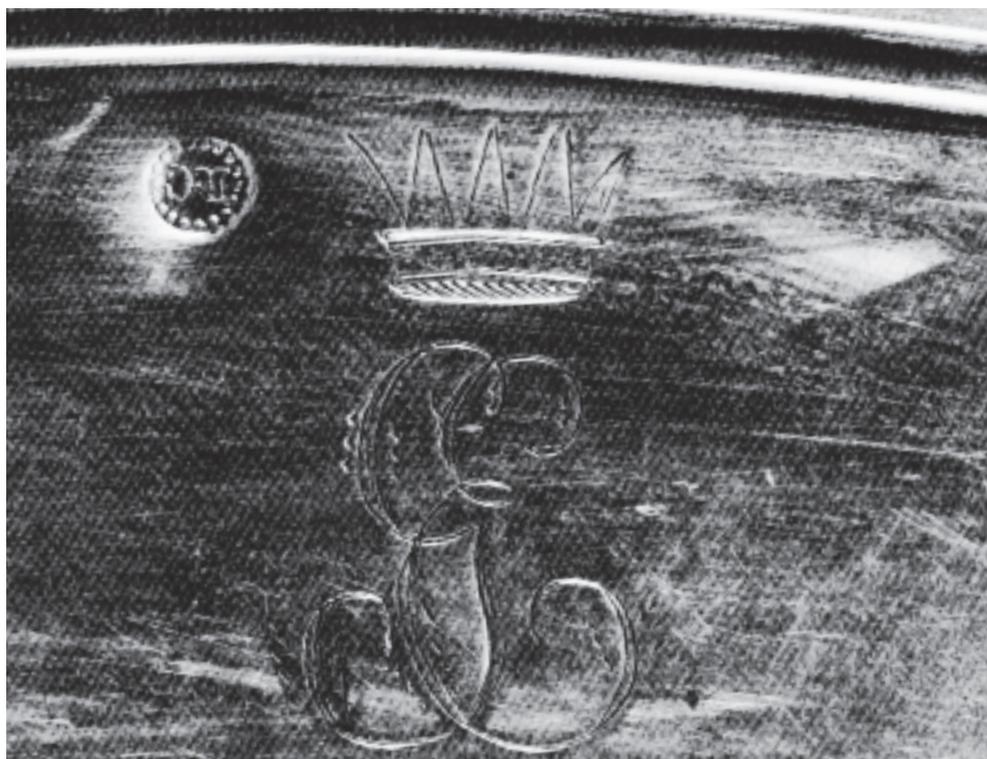


FIG. 3 - Sigla «GE» intrecciata e in corsivo sormontata da una corona incisa su alcuni degli argenti conservati nella chiesa di San Gottardo

stratori della Real Casa è meticolosa, ben poco passa allo scarico inventariale. Lo scarico è registrato in caso di furto (vedi nota «rubato la notte del 9 Gennaio 1891»), di spostamento ad altra sede (vedi nota «trasferito alla Reale Cappella a Mirabello, nel R.le parco di Monza») o, raramente, quando un oggetto passa allo scarto (registrato con nota «donato a chiesa povera») o come nel caso dei veli per pisside, ormai laceri, (vedi nota «dietro Ministeriale Autorizzazione») e indicazione del numero della bolla).

Tra i paramenti, registrati nell'inventario in corso, sono molti quelli che si possono definire pregevoli per il tipo di tessuto, seta, damasco, broccato d'oro, ecc., e per l'abilità del ricamo «a oro fino». Gli apparati «in quarto» composti da piviale, pianeta, due tunicelle, «stolle», manipoli, borsa, velo per calice, continenza, *copritura* per *lettorino*, *copritura* per messale, si alternano a quelli «in terzo» composti da pianeta, tunicelle, «stolle», manipoli, velo per calice, borsa, continenza, ma anche a paramenti più semplici composti solo da pianeta, stola e manipolo. Alcuni paliotti d'altare ripropongono tessuti e ricami che richiamano i paramenti, ma spesso in alterato stato di conservazione, con il «filo d'oro» dei ricami molto annerito e il tessuto sporco e liso, come per paliotto con *San Gottardo in Gloria*, datato alla fine del XVIII secolo.

A conferma della ricca dotazione della Cappella sono conservati una ventina di camici ottocenteschi, plissettati a mano con maniche e bordi in merletto anche di qualità, una pari quantità di rocchetti e cotte dalle pieghette a zig-zag ornate da pizzi alti fino a 50 cm; purtroppo queste vesti, conservate in ambienti non sufficientemente areati, risultano segnate dall'umidità.

Tra le vesti liturgiche si trovano guanti pontificali (*chirothecae*), calze e sandali, una mitra e infine una cappa magna di colore rosso, lunga fino ai piedi, con strascico da ripiegare sul braccio sinistro, provvista di cappuccio e corredata da pelliccia bianca di ermellino.

Con *Bolletta Carico N.5*, il 20 luglio del 1887, un altare da campo è «Prelevato al R. Guardamobili di Milano» (con nota «Vedi Bolletta Scarico N. 44 F») e registrato nell'inventario di San Gottardo.

L'altare, del quale non è certa la provenienza, viene descritto con ricchezza di particolari: perfettamente ripiegabile, si chiude a 'baule', è coperto interamente in pelle, è apribile mediante due sportelli, si chiude a chiave. È rivestito internamente in seta gialla a *ramages* in rilievo di velluto cremisi, guarnito di gallone d'oro fino, con fregi ricamati e tessuti in rilievo, anch'essi d'oro fino. Questa lavorazione interessa ogni superficie, i piccoli telai per i fianchi della mensa, il baldacchino che completa la pala d'altare con al centro una tela ad olio raffigurante la *Beata Vergine Assunta*, i fianchi, «i gradini».

Nonostante umidità e sporco abbiano scurito la ricchissima lavorazione in oro del

manufatto e il poco garbo col quale è stato trattato ne abbia indebolito la struttura, l'altare conserva intatto il suo fascino.

Tra i dipinti ad olio vanno segnalate le due tele oggi, a conclusione del restauro della chiesa, ricollocate nelle cappelle laterali e raffiguranti *San Gottardo* e la *Madonna Assunta*.

La prima è opera di Martin Knoller, firmata e datata 1779, l'altra viene attribuita a Giuliano Traballesi e datata all'ultimo quarto del XVIII secolo. È, invece, ancora in difetto di collocazione il celeberrimo dipinto, ad olio su tela, raffigurante *San Carlo Borromeo in Gloria* di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano, datato tra il 1610 e il 1611.

Il dipinto, in ottimo stato di conservazione, collocato nella cappella absidale negli anni Cinquanta è stato rimosso dalla parete a destra dell'altare maggiore, durante i lavori di restauro, ed è tuttora ricoverato in una cassa nel deposito della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano⁽¹⁾.



FIG. 4 - *Secchiello con aspersorio contenuto entro custodia di pelle, argento dorato, sbalzato, fuso e cesellato, inv. n. SM26, ante 1810-1812. Milano, chiesa di San Gottardo, sagrestia*

NOTE

- ⁽¹⁾ Per i lavori alla chiesa di San Gottardo si veda G.B. SANNAZZARO, *San Gottardo in Corte*, Milano 2015, testo edito a conclusione dei lavori a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

MUSEO DELLA PIETÀ RONDANINI - MICHELANGELO

Ragionamenti intorno alla paternità e alle caratteristiche del piedistallo della *Pietà Rondanini* di Michelangelo nella sua prima esposizione a Milano presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco nel 1952-1953

Giorgio Sebastiano Di Mauro

Premessa

Il 30 giugno 1952 il Comune di Milano acquistò dalla famiglia Vimercati Sanseverino la *Pietà Rondanini* di Michelangelo e decise di esporla pubblicamente per la prima volta presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco. Per l'occorrenza decise di approntare un allestimento temporaneo che, fra le altre cose, comprendeva anche un piedistallo in pietra, fatto realizzare per l'occasione, ormai andato perduto e di cui non ci rimane che qualche foto d'epoca (FIG. 1).

Su questo piedistallo nella letteratura storiografica e iconografica non sembrano esserci, a tuttora, elementi certi né in merito alla sua paternità 'esecutiva' (ossia sull'artefice materiale del manufatto) o 'ideativa' (ossia sul suo ideatore, nel caso in cui questi sia figura diversa dall'artefice), né in merito alle sue caratteristiche costitutive (materiali, dimensioni, finitura, ecc). D'altro canto, l'individuazione di tali elementi assume attualmente particolare importanza poiché l'Amministrazione Comunale intende riprodurre una copia quanto più fedele possibile all'originale, da collocare in una delle tre nicchie del Museo della *Pietà* presso l'Antico Ospedale Spagnolo.

In un recente saggio che ha accompagnato il trasferimento della *Pietà Rondanini* dalla Sala degli Scarlioni al Museo espressamente ed univocamente dedicato presso l'Antico Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco, è riportato quanto si legge a ricordo dell'episodio: «[la statua] è collocata provvisoriamente nella cappella ducale del Castello Sforzesco, su una base in marmo verde e davanti a un fondale di velluto»⁽¹⁾ e questo anche se furono ventilati altri luoghi per la sua collocazione, tra i quali Palazzo Marino, dove «vorrebbe posizionarla Giacomo Manzù, interpellato per stabilire l'altezza, la qualità e la forma del piedistallo e per fornire una consulenza sull'illuminazione; lo scultore segue anche la pulitura della statua, effettuata dal Gabinetto di Restauro del Castello»⁽²⁾.

L'informazione che si dà nel saggio della qualità del materiale e del suo colore (marmo verde), nonché di una possibile paternità dello stesso allo scultore Giacomo Manzù, ancorché in termini non certi, riprende quanto scritto in precedenza da Maria Teresa Fiorio, per la quale «[...] la Cappella Ducale del Castello era sempre stata presentata come sede provvisoria, anche se Baroni ne studiava la presentazione su una base di marmo verde di Verona e se si ricorreva a Manzù come consulente artistico per le luci»⁽³⁾.

Sempre la Fiorio, in altra sede, sulla possibile paternità del piedistallo mostra minore indeterminatezza quando riporta che «[...] privata della base antica e collocata su un semplice piedistallo in marmo verde scelto, a quanto sembra, dallo scultore Manzù di concerto con il direttore del Museo Costantino Baroni»⁽⁴⁾.

Quanto scrive Maria Teresa Fiorio, in entrambe le occasioni, fa a sua volta esplicito riferimento al contenuto di un articolo di un quotidiano edito tre settimane prima dell'inaugurazione dell'esposizione della statua, in cui si legge che «Il gruppo marmoreo disterà dalla parete un metro e mezzo e poserà su un piedistallo di marmo verde di Siena, in modo che la 'Pietà' risulti in tutta la sua splendida e maestosa nudità»⁽⁵⁾.

In realtà, come si vedrà, il piedistallo non fu realizzato in marmo verde, sia esso di Verona o di Siena; anzi non fu realizzato *tout-court* in marmo, e la sua attribuzione



FIG. 1 - Michelangelo, *Pietà Rondanini*. Milano, Castello Sforzesco. L'allestimento come era stato realizzato nel novembre 1952 in una fotografia di Mario Perotti. Milano, collezione privata

al noto scultore bergamasco presenta elementi di forte criticità documentale, sia dal punto di vista della paternità ideativa sia dal punto di vista della paternità esecutiva. Quelle che seguono sono riflessioni che tentano di fare luce in merito al materiale, alle dimensioni, alla morfologia e alla paternità del piedistallo.

Il materiale

Il tentativo di individuare se non con esattezza almeno con buona approssimazione il materiale costituente il piedistallo trova un considerevole ostacolo nel fatto che le sole fonti iconografiche in nostro possesso sono delle fotografie in bianco e nero effettuate in occasione dell'inaugurazione, nel novembre del 1952 (FIGG. 2, 10); non risulta pertanto possibile individuarne il colore e i soli elementi valutativi rimangono quelli legati alla rifrazione della luce e all'equilibrio di contrasti tra il piedistallo e la statua.

D'altra parte non può essere considerato attendibile quanto scritto sinora sul tema essendovi fondati motivi per ritenere che il materiale non sia stato individuato con precisione, e tali motivi sono da una parte 'intrinseci' a quanto riportato, dall'altra 'estrinseci' e rapportabili al confronto con gli altri elementi contestualizzanti in nostro possesso.



FIG. 2 - Michelangelo, *Pietà Rondanini*. Milano, Castello Sforzesco. L'inaugurazione del nuovo allestimento nel novembre 1952. Milano, Archivio Publifoto

Fanno parte della prima categoria alcune citazioni contraddittorie; la Fiorio parla dapprima di «marmo verde di Verona», e poi rimanda, in citazione, ad una fonte che invece indica quale materiale del piedistallo il «marmo verde di Siena»⁽⁶⁾. Naturalmente, ammesso che si tratti di marmo e non di altre tipologie lapidee, si deve evidenziare l'estrema diversità delle due pietre citate.

Mentre il marmo verde di Verona (FIG. 3) ha un colore verde piuttosto forte dove la componente blu è preponderante rispetto a quella gialla ed è screziato da venature più chiare e più scure, la pietra conosciuta universalmente come Marmo di Siena, invece, è giallo-rossiccia, quindi di tono cromatico decisamente diverso. Gli unici marmi verdi rinvenibili nell'area geografica senese (fra l'altro adoperati dall'Opera del Duomo di Siena) sono il Verde delle Reniere (FIG. 4), di colore verde-grigio piuttosto uniforme, e il Serpentino di Vallerano (FIG. 5), di colore nero screziato di verde, in entrambi i casi parecchio diversi dal Verde di Verona.

A sostegno dell'ipotesi che non sia corretta l'attribuzione di nessuno dei marmi verdi citati (il «verde di Verona» o uno dei due marmi che potrebbero, genericamente, chiamarsi «verde di Siena») vi sono, inoltre, motivazioni estrinseche a quanto riportato in letteratura, riconducibili a tre ordini di fattori: 1) la palese mancata corrispondenza luministico-cromatica tra le fotografie dell'epoca e l'aspetto di tali marmi; 2) il rinvenimento di altre testimonianze giornalistiche dell'epoca recanti indicazioni diverse; 3) il contenuto della documentazione amministrativa dell'epoca, recentemente rinvenuta presso gli Archivi dei Musei del Castello Sforzesco, contenente dettagli sinora inediti.

Come si può vedere, dal confronto delle immagini raffiguranti i marmi citati dalla Fiorio (verde di Verona) e dalla sua fonte (Verde delle Reniere o Serpentina di Vallerano) con le fotografie del 1952 ritraenti la *Pietà Rondanini* nel corso dell'inaugurazione in Cappella Ducale si palesa sia una evidente diversità del grado di screziatura della superficie, sia un diverso livello di luminosità del materiale del piedistallo rispetto a questi marmi. Inoltre, il poco pronunciato contrasto luministico tra il piedistallo e la statua, così come appare dalle foto, sembra suggerire la presenza di un materiale usato per il piedistallo non troppo scuro, certamente più chiaro dei marmi citati.

La diversità, immediatamente percepibile, dei marmi verdi indicati dalla Fiorio e dalla sua fonte rispetto al materiale del piedistallo ripreso dalle fotografie dell'epoca è suffragata anche da alcune testimonianze giornalistiche dell'epoca. A pochi giorni dall'inaugurazione, in un articolo si legge infatti che «Il capolavoro poserà su un blocco di pietra alto 65 centimetri, misura uguale al piedistallo sul quale la scultura era posta nell'ultima esposizione romana. Il blocco, che è stato scelto ieri, è grigio, senza alcun fregio»⁽⁷⁾.

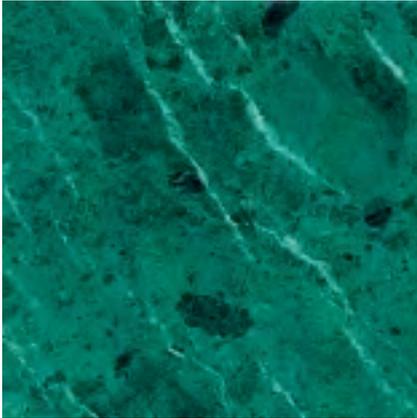


FIG. 3 - Marmo verde di Verona

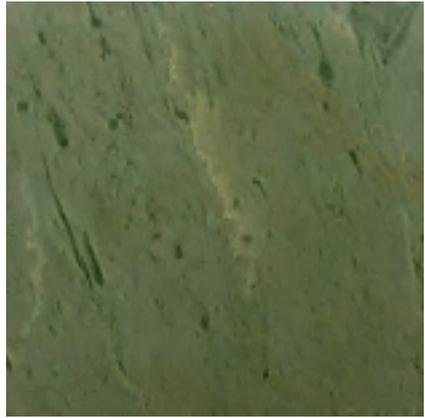


FIG. 4 - Marmo verde delle Reniere

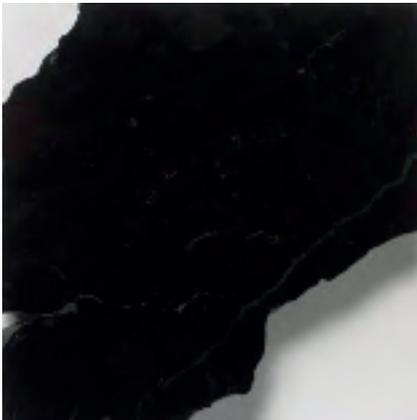


FIG. 5 - Serpentino di Vallerano



FIG. 6 - Pietra di Sarnico

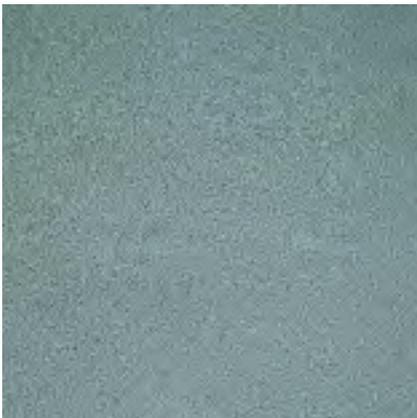


FIG. 7 - Pietra di Sarnico, tonalità fredda

A parte il doppio errore nell'indicazione dell'altezza, sia quella relativa all'ara romana (alta in realtà quasi 90 cm), sia quella del piedistallo (che avremo modo di analizzare in seguito), è interessante l'informazione che viene data in merito al colore della pietra del piedistallo. L'informazione viene poi ripresa e maggiormente dettagliata in un altro articolo della stessa data dell'inaugurazione, dove si legge che «Poiché l'antica ara romana, sulla quale l'opera poggiava quando era ancora proprietà dei Sanseverino, non è apparsa la più confacente, si è ricorso come basamento ad un liscio cubo, pesante quindici quintali, di grigiastria pietra di Sarnico»⁽⁸⁾.

La «grigiastria pietra di Sarnico» indicata nell'articolo altro non è che la nota *Arenaria di Sarnico*, roccia di facile lavorabilità particolarmente diffusa nella provincia di Bergamo, contraddistinta da una campitura cromatica piuttosto uniforme e tendente generalmente al grigio. Effettivamente, da una semplice comparazione dell'immagine raffigurante questa pietra (FIG. 6) con le fotografie d'epoca risulta certamente più verosimile l'attribuzione di questo materiale al piedistallo, sia dal punto di vista della riflessione luminosa propria della pietra e del gioco di contrasto con la statua, sia dalle caratteristiche proprie del materiale, ossia l'omogeneità cromatica e materica e l'assenza di screziature.

A conforto della veridicità del contenuto del citato articolo concorre anche il recente rinvenimento presso gli Archivi del Castello Sforzesco del materiale progettuale relativo all'approntamento dell'allestimento della *Pietà Rondanini*.

Come è emerso da tali documenti, in vista dell'imminente arrivo a Milano e della successiva esposizione della *Pietà Rondanini* presso il Castello Sforzesco, dovendosi procedere alla sistemazione allestitiva della statua presso la Cappella Ducale l'allora Direttore reggente delle Civiche Raccolte d'Arte, Costantino Baroni, chiese alla Ripartizione all'Educazione «che l'On. Ufficio Tecnico-Divisione Cimiteri e Palazzi – sia autorizzata a predisporre con procedura d'urgenza il relativo progetto, da attuarsi d'intesa con la Direzione scrivente», suggerendo «un allestimento sobrio e quindi di modesto dispendio»⁽⁹⁾.

Nella *Stima dei Lavori*⁽¹⁰⁾ di tale progetto, redatta da A. Bozzoni, vengono elencate una serie di voci costituenti l'insieme delle occorrenze e degli approntamenti; alla voce n. 2 si legge «Fornitura di pietra arenaria fine giallina di Capriolo», e alla successiva voce n. 3, relativa alla precedente, «Trasporto da Sarnico a Milano per consegna espresso» (FIG. 11). Non v'è alcun dubbio che, anche in mancanza di indicazioni più precise, tali voci fossero riferite proprio alla fornitura del piedistallo della statua.

Al riguardo si deve rilevare la sostanziale identità tipologica tra l'arenaria estratta a Capriolo con quella estratta a Sarnico, entrambe riconducibili tassonomicamente alla stessa *Arenaria di Sarnico*, nome su cui è stato istituito un marchio di origine

che garantisce la provenienza geografica del materiale lapideo⁽¹¹⁾. Tuttavia, tra la fase progettuale, in cui si prevedeva l'arenaria 'giallina' e la fase realizzativa qualcosa potrebbe essere cambiato proprio in merito alla tonalità cromatica dell'arenaria.

Come ricordato sopra, l'Arenaria di Sarnico ha una colorazione generalmente e preminentemente grigiastrea, anche se vi sono casi in cui può avere «una colorazione variabile dal grigio al giallo al verde», tanto che

Storicamente il cromatismo maggiormente ricercato e apprezzato per gli effetti riguarda la varietà così detta 'turchina' o 'turchinaccia', caratterizzata da un'uniformità di colorazione che tende al grigio, grigio azzurro e richiama le pietre arenarie toscane pietra Forte e pietra Simona. È poi riconosciuta una varietà secondaria e poco ricercata che in gergo locale viene nominata col termine 'berettina', la cui etimologia richiama una roccia dai toni caldi giallo-ocra⁽¹²⁾.

Nell'ambito delle potenziali differenziazioni cromatico-tonali dell'Arenaria di Sarnico, per riuscire ad identificare la qualità che fu effettivamente usata per il piedistallo della *Pietà* può giovare rintracciare la particolare qualità della pietra estratta a quella data preso le cave dell'operatore economico a cui poi è stata affidata la fornitura, la ditta Cadei Romano, con sede a Sarnico. Al riguardo, in riferimento alle industrie estrattive lapidee presenti nella provincia di Bergamo, in un testo edito nel 1892 si rileva che «Le cave di arenarie più importanti sono quelle di Sarnico di color verdognolo: fra esse si distinguono le cave delle ditte Bertolotti Giovanni, Cadei Romano, Cadei Severo e Zaccaria, Faccanoni Arcangelo»⁽¹³⁾.

Si può dunque ipotizzare che nelle intenzioni originarie (progetto) fosse stata prevista una pietra arenaria di tonalità grigio-gialla (di varietà «Berettina»), estratta a Capriolo), che in fase esecutiva (affidamento) l'Amministrazione si rivolse ad estrattori con sede a Sarnico e che in corso d'opera siano cambiate le circostanze sulla scelta della tonalità cromatica, optando (o essendo costretti ad optare) per la varietà grigio-azzurro-verdognola, tipica delle cave presenti a Sarnico (FIG. 7). E proprio il probabile utilizzo, alla fine, della tonalità fredda (grigio-azzurro-verdognola) potrebbe spiegare la suggestione generica quanto errata, perpetuata anche nelle memorie future, come abbiamo visto, di un piedistallo realizzato in «marmo verde».

Le dimensioni e la morfologia

Essendo purtroppo andato perduto il piedistallo originale ed in mancanza degli elaborati grafici progettuali originari la ricostruzione del quadro dimensionale e morfologico non può che essere affidata alle fotografie d'epoca in nostro possesso e alla citata *Stima dei Lavori* del progetto di sistemazione della *Pietà Rondanini* presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco.

Al fine di individuare le dimensioni del piedistallo, la prima operazione che si è compiuta è stata quella di ricavarne le misure partendo dalle misure note della statua

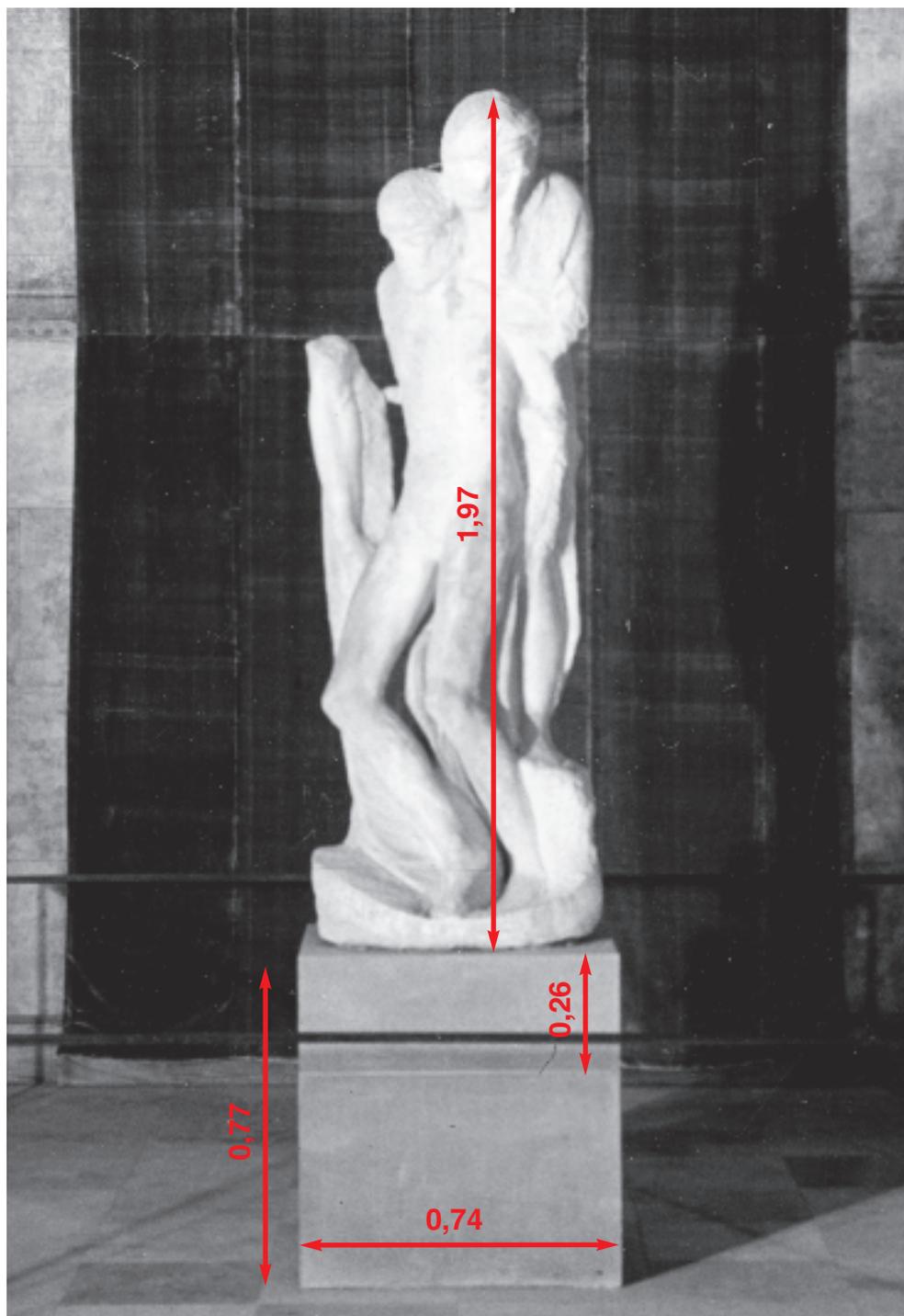


FIG. 8 - Pietà Rondanini (1952), visione frontale

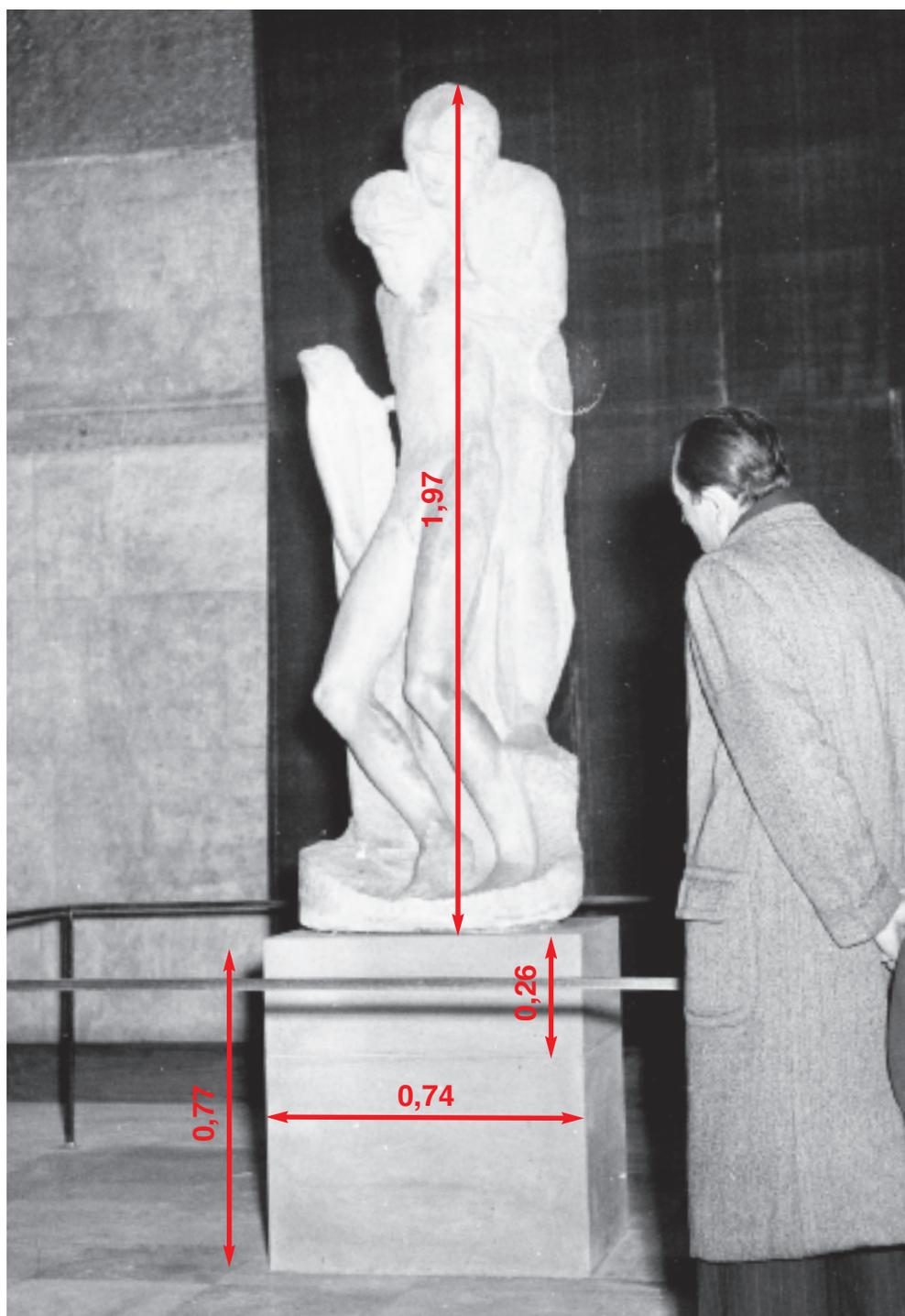


FIG. 9 - Pietà Rondanini (1952), visione semi frontale

e dimensionando l'intera immagine in un rapporto di scala coerente con tali ultime misure. Considerata la ripresa perfettamente frontale del gruppo piedistallo-statua (FIG. 8) e ritenendo applicabile il dimensionamento dell'intera immagine in rapporto all'altezza nota della statua (cm 197), si sono ricavate le misure della larghezza (cm 74), dell'altezza (cm 77), della distanza dal bordo superiore dell'incavo trasversale (cm 26) e dell'altezza di quest'ultimo (cm 1), presumibilmente pari alla sua profondità. Si è poi operata un'ulteriore verifica con un'altra immagine, raffigurante il gruppo semi-frontalmente (FIG. 9), ottenendo gli stessi risultati.

Non essendo in possesso di vedute laterali o nelle quali si ha la certezza di avere una visuale perfettamente in asse con lo spigolo del piedistallo, non è stato possi-



FIG. 10 - Michelangelo, *Pietà Rondanini*. Milano, Castello Sforzesco. L'inaugurazione del nuovo allestimento nel novembre 1952. Milano, Archivio Publifoto

bile risalire con lo stesso metodo alla terza dimensione, la profondità. Tuttavia, da un'immagine angolare si può con buona approssimazione ipotizzare che la profondità sia pari alla larghezza, con un margine di tolleranza che può essere ritenuto accettabile (FIG. 10).

Dai rapporti di scala ottenuti dalle fotografie dell'epoca possiamo dunque risalire, in via ipotetica ma attendibile (con una tolleranza stimabile intorno all'1% in eccesso o in difetto), alle seguenti misure del piedistallo: larghezza cm 74, altezza cm 77, profondità cm 74, per un volume complessivo pari a mc 0,4217.

I dati così ricavati, tuttavia, non trovano corrispondenza con quelli contenuti nella *Stima dei Lavori* del progetto di sistemazione della *Pietà Rondanini* presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco, già esaminata sopra in occasione dell'individuazione del materiale; vi si trovano infatti dati diversi. Alla voce n. 2 «Fornitura di pietra arenaria fine giallina di Capriolo», si trova l'annotazione delle misure previste in progetto: «0,75x0,73x0,60 = mc 0,3285» (FIG. 11), dati diversi da quelli ricavati col rapporto di scala fotografico. E tale diversità non è di poco conto. Benché non esista una regola rigida in merito all'ordine sequenziale con cui si indicano le tre dimensioni, se le misure di 75 e 73 cm risultano piuttosto simili a quelle di 74 cm ricavate dal rapporto di scala fotografico, così non si può dire per la misura di 60 cm indicata nella *Stima*, soprattutto se riferita all'altezza del piedistallo calcolata in 77 cm.

Teniamo conto che i dati contenuti nella *Stima* sono gli unici ufficiali a nostra disposizione; tuttavia, ci sono fondati motivi per ritenere che la definizione dimensionale e quantitativa contenuta in questo documento non sia attendibile o che perlomeno non corrisponda al quadro dimensionale del manufatto poi effettivamente realizzato. Innanzitutto, per motivi di coerenza contabile interna relativa al piedistallo: la moltiplicazione del prezzo unitario riportato per il volume di progetto non coincide con la somma indicata, ossia se facciamo il prodotto di quanto contenuto nella prima colonna per il contenuto della seconda colonna non troviamo quanto invece riportato nella terza colonna.

Vi sono poi anche altre incoerenze contabili, stavolta riferibili al rapporto tra le quantità ed i prezzi relativi al solo materiale del piedistallo e la somma complessiva dell'intero intervento. La fattura effettivamente pagata alla ditta Cadei Romano per la fornitura e il trasporto del materiale lapideo, infatti, ammonta a complessive £ 50.200⁽¹⁴⁾, ma la somma delle prestazioni riportate nella *Stima* è inferiore di £ 9.000 (ammonta infatti a £ 41.200), pur nel paradosso costituito dal fatto che la somma dell'importo indicato nella *Stima* in fase di progetto, pari a £ 986.450 lire (FIG. 12), corrisponde esattamente all'importo complessivamente fatturato a consuntivo (FIG. 13)⁽¹⁵⁾, stante l'importo delle altre voci dell'intervento perfettamente corrispondente tra quanto previsto nella *Stima* e quanto poi fatturato.

Numero d'ordine	DESCRIZIONE DEI LAVORI	Quantità	N. corrispondente dell'elenco	Prezzo unitario	IMPORTO DEI LAVORI	
					Partiale	Totale
1	Lucidatura a piombo del pavimento in marmo di Candoglia della Cappella Ducale- mq.	100, =		300, ==		30.900, =
2	Fornitura di pietra arenaria fissa giallina di Capriolo: 0,75x0,75 x0,60 =	mq. 0,3285		120.000,-		30.870, =
3	Trasporto da Sarnico a Milano per consegna espressa					10.330, =
4	Assistenza alla posa in opera del basamento					4.800, ==
5	Telaio ferro quadro a protezione del Monumento, compreso il montaggio sul luogo					9.550, ==
6	Allestimento di un fondale in velluto e con tela medievale di 2 tendaggi, ma grande plissé Per tela Medievale					26.500, = 48.500, =
						162.450, ==

FIG. 11 - Estratto della *Stima dei Lavori* per il progetto di sistemazione della Pietà Rondanini presso la Cappella Ducale. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, *Servizi Lavori Pubblici*, fasc. 244/1955

Numero d'ordine	DESCRIZIONE DEI LAVORI	Quantità	N. corrispondenza dell'elenco	Prezzo unitario	IMPORTO DEI LAVORI	
					Parziale	Totale
	riporto.....L.					162.450, ==
7	Velluto rosa arancio della fine del XVI° secolo -2 portiere di 3 steli ciascuno lunghi m.3 -1 portiera di 3 steli della lunghezza di m.2,55					
	Complessivamente mq.	25, 55				500.000, -
8	Restauro della Cappella Ducale ,pitture,verniciature, decorazioni, ritocchi del soffitto a volta e degli affreschi					78.000, =
9	Nuovo impianto di illuminazione elettrica					246.000, ==
	Totale.....L.					986.450, ==

FIG. 12 - Estratto della *Stima dei Lavori* per il progetto di sistemazione della Pietà Rondanini presso la Cappella Ducale. Milano, Cifra totale. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, *Servizi Lavori Pubblici*, fasc. 244/1955

UFFICIO TECNICO
MILANO (Cittadella degli Archivi)

LAVORI DI SISTEMAZIONE DELLA "PIETÀ RONDANINI" NELLA CAPPELLA
DUCALE DEL CASTELLO SFORZESCO.

RIASSUNTO FATTURE

1	X	SAPPETINI MARIO 1292/4	Boll. N°133	L.	78.000,--	✓
2	X	VALLA & C.	" " 134	"	9.550,--	✓
3	X	ARDEMACINI GUIDO 1187/4	" " 135	"	67.000,--	✓
4	X	M.C. BAUGNA	" " 136	"	4.800,--	✓
5	X	SOC. GALANTI 2215/6	" " 137	"	246.000,--	✓
6	X	CADEI ROMANO 870/1	" " 138	"	50.200,--	✓
7	X	CAMPARATI GIOVANNI 685/1	" " 139	"	30.900,--	✓
8	X	SEGGI GIACOMO 4620/10	" " 140	"	500.000,--	✓
Importo totale delle opere.....				L.	986.450,--	✓

UFFICIO TECNICO
MILANO (Cittadella degli Archivi)

UFFICIO TECNICO
Ufficio Revisione

L'INGEGNERE DIVISIONE
Cittadella degli Archivi

R. Gerla

FIG. 13 - Lavori di sistemazione della "Pietà Rondanini" nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco. Riassunto fatture. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, Servizi Lavori Pubblici, fasc. 244/1955

In sostanza, stando alle cifre della *Stima*, l'ammancio di £ 9.000 relativo alla voce della fornitura e del trasporto della pietra avrebbe dovuto determinare una cifra totale di progetto complessivamente inferiore, cosa che però non si è verificata. Si ha pertanto la sensazione che, non curandosi della mera somma algebrica delle singole voci, si fosse forzato a posteriori il totale complessivo facendolo coincidere con quanto poi effettivamente fatturato.

La sensazione è rafforzata da due circostanze. La prima è che la *Stima dei Lavori*, contrariamente alla sua stessa natura previsionale finalizzata a quantificare l'ammontare di un intervento prima della sua esecuzione, riporta invece la data del 15 settembre 1953 (FIG. 14), successiva di quasi un anno all'inaugurazione della sistemazione della *Pietà*. La seconda circostanza è data dall'approvazione della Giunta Comunale, il 9 ottobre 1953, della spesa complessiva dell'operazione, approvata «in via di sanatoria» per porre rimedio alla procedura non canonica adottata per motivi d'urgenza, dato che in essa si chiede «al Prefetto sanatoria alla trattativa privata»⁽¹⁶⁾. È interessante notare come nella Deliberazione di approvazione si riporti, evidentemente in modo generico ed errato, la realizzazione di uno «zoccolo marmoreo» (FIG. 15).

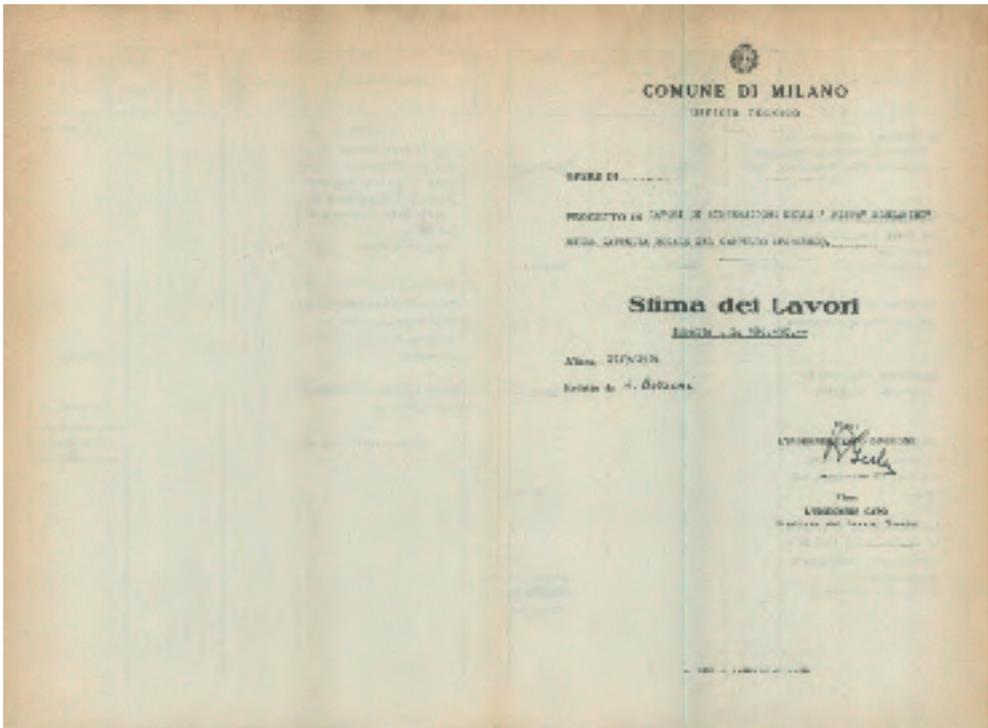


FIG. 14 - *Stima dei lavori* per il progetto di sistemazione della Pietà Rondonani presso la Cappella Ducale, frontespizio. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, *Servizi Lavori Pubblici*, fasc. 244/1955

Si può dunque ipotizzare che la *Stima dei Lavori*, così come pervenutaci, invece che essere stata redatta prima dell'inizio dei lavori sia stata in realtà stilata dopo la loro esecuzione, e che gli eventuali costi aggiuntivi siano stati fatti rientrare all'interno di un quadro economico fatto apparire come previsto *ante operam*. Questo potrebbe spiegare le incongruenze delle cifre che abbiamo rilevato, probabilmente causate da qualche refuso rimasto dall'originario computo metrico, documento poi modificato per adattarlo alle nuove circostanze.

Non è peregrino immaginare che la sanatoria si era resa necessaria per emendare le modifiche introdotte, come vedremo più avanti, dall'intervento eccezionale di Giacomo Manzù, con tutta probabilità avvenuto solo dopo la redazione del progetto da parte dell'Ufficio Tecnico della Divisione Cimiteri e Palazzi della Ripartizione all'Educazione del Comune di Milano.

L'entità della variazione sopraggiunta può essere apprezzata proprio attraverso gli effetti sugli atti progettuali e contabili che ci portano ragionevolmente a ipotizzare che all'inizio, in fase progettuale, si fosse pensato di realizzare un piedistallo in pietra arenaria giallina (Arenaria di Sarnico) proveniente dalle cave di Capriolo

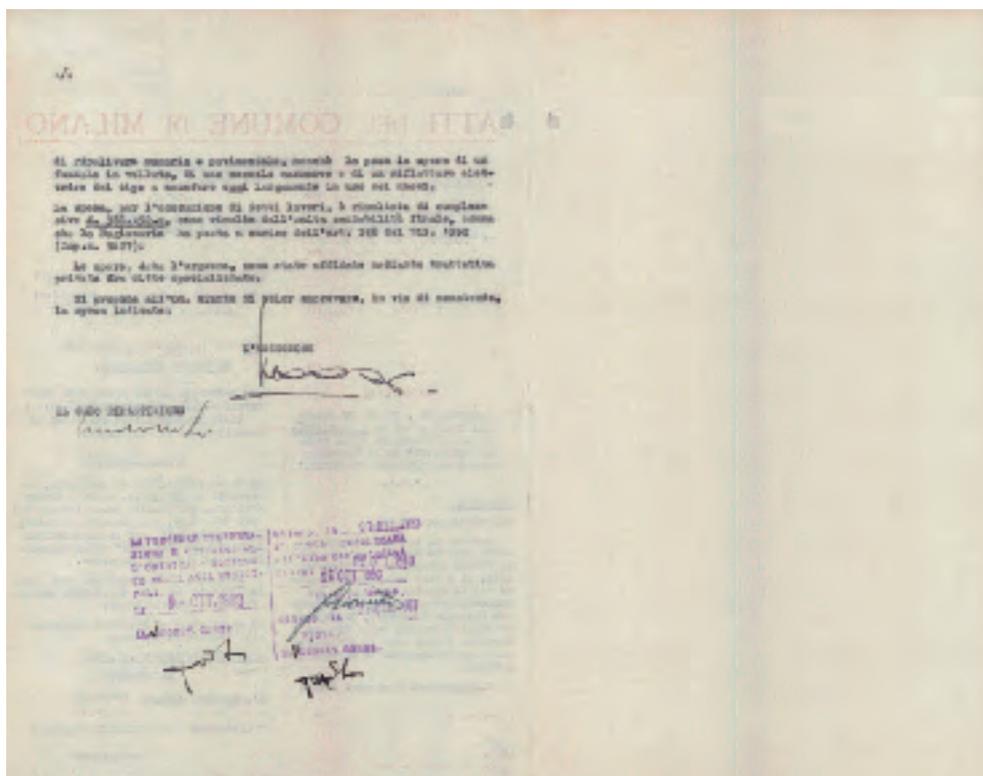


FIG. 15 - Stralcio della *Deliberazione GC di approvazione della spesa*. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, *Servizi Lavori Pubblici*, fasc. 244/1955

(dal prezzo unitario di £ 94.000/mc) delle misure di m «0,75x0,73x0,60» e per una spesa complessiva di £ 30.870. In fase realizzativa, poi, plausibilmente per effetto dell'intervento di Manzù, qualcosa deve essere cambiato, perché si sarebbe optato per la pietra proveniente dalle cave di Sarnico della ditta Cadei Romano, di tonalità diversa (grigio-azzurro-verdognola), e in quantità tale da realizzare un piedistallo di dimensioni maggiori, pari a circa m 0,74x0,77x0,74. In seguito a questi cambiamenti, il costo complessivo sarebbe lievitato di £ 9.000, e avrebbe trovato giustificazione *ex post* nella 'revisione' della relativa voce della *Stima dei Lavori* originaria, dove si sarebbe mutato l'importo del costo unitario del materiale (elevandolo a £ 120.000/mc) – che moltiplicato alle 'vecchie' dimensioni avrebbe composto una cifra *quasi* corretta (mancherebbero ancora £ 450) – ma purtroppo deve essere rimasto il refuso del 'vecchio' importo, ormai incongruente con il resto.

La paternità

Come si è visto, già a partire dai contributi di Maria Teresa Fiorio, si è parlato di un possibile intervento di Giacomo Manzù sia, in generale, riguardo all'intera operazione della sistemazione della *Pietà* presso la Cappella Ducale del Castello Sforzesco, sia, in particolare, riguardo al «piedistallo in marmo verde scelto, a quanto sembra, dallo scultore Manzù di concerto con il direttore del Museo Costantino Baroni»⁽¹⁷⁾.

La stampa dell'epoca riporta la circostanza. «Il Corriere della Sera», ad esempio, a pochi giorni dall'inaugurazione riferisce che

la Giunta municipale si è rivolta per questo a un «consulente artistico», scelto nella persona di Giacomo Manzù. Il quale ha accettato il compito di stabilire l'altezza del collocamento, così come la qualità e la forma del piedestallo, e di valorizzare la visione del modellato con luci appropriate, problema di estremo impegno e responsabilità⁽¹⁸⁾.

In effetti, la collaborazione di Giacomo Manzù è provata anche dal recente rinvenimento presso gli Archivi dei Musei del Castello della lettera di ringraziamento che il Sindaco invia allo scultore in data 20 novembre 1952 (FIG. 16) sulla bozza predispostagli dalla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte il 18 novembre dello stesso anno⁽¹⁹⁾, il giorno dopo l'inaugurazione. Nella lettera si rileva la «solidale assistenza» prestata da Manzù, ma non vi sono elementi per conoscere la reale entità della collaborazione, e neppure se essa sia stata a titolo gratuito o a titolo oneroso.

Resta, pertanto, da capire sino a che punto possa essere ascritta a Manzù la paternità del piedistallo, ed in particolare se egli – in quanto scultore – ne sia stato l'artefice materiale o se invece il suo intervento si sia limitato a quello di mero consulente e suggeritore. Si rileva, al riguardo, che presso gli archivi della Fondazione Giacomo

B O Z Z A

Spedito

Milano, 20 November 1952

IL SINDACO

Ch.mo Prof. Giacomo MANZÙ
Via Fracastri, 13

M I L A N O

Illustre Maestro,

Ha risposto con slancio consapevole all'appello rivolto per una solida assistenza durante i delicati lavori di adattamento nella Cappella Ducale al Castello Sforzesco onde intonare l'ambiente al clima estetico storico e spirituale della "Pietà Rondanini".

Il Suo contributo di umana sensibilità ha costituito un fattore decisivo per l'equilibrio raggiunto nella difficile consonanza al pensiero creativo del grande Maestro.

Interprete dei sentimenti della cittadinanza ed in rappresentanza della Municipalità, oltre che a titolo personale, ritengo doveroso di esprimerLe la viva ammirazione per la realizzazione ottenuta che onora Milano e di attestarLe sincera gratitudine.

FIG. 16 - Lettera di ringraziamento del Sindaco a Manzù. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 176, prot. 534/1952

Manzù non è stato rinvenuto alcun materiale documentale di natura grafica, iconografica o contabile-amministrativa riconducibile al piedistallo⁽²⁰⁾.

Come si è visto, l'Ufficio Tecnico della Divisione Cimiteri e Palazzi della Ripartizione all'Educazione del Comune di Milano, dietro sollecitazione di Costantino Baroni, ebbe l'incarico della redazione del progetto della sistemazione della Cappella Ducale allo scopo di ospitare la *Pietà*, e si è altresì visto che tra le varie voci che compongono la *Stima dei Lavori* di tale progetto vi fossero quelle della fornitura e del trasporto della pietra per il piedistallo. Per il semplice fatto che vi fosse, *ex ante*, un progetto e che nella *Stima* fosse stato previsto un parallelepipedo semplice (configurazione poi mantenutasi anche nella fase realizzativa, ancorché con misure diverse), si deve ritenere che la conformazione-base del piedistallo fosse già stata prevista in quella sede. Rimane da capire se ed in quale momento si sia palesato l'apporto di Manzù e quali conseguenze abbia avuto.

Abbiamo visto che la richiesta di Baroni all'Ufficio Tecnico di predisporre un progetto sia del 19 settembre 1952, e come in tale richiesta non venga fatta, significativamente, menzione di alcun apporto artistico esterno.

È solo a partire dal 13 novembre, a pochi giorni dall'inaugurazione, che la stampa dell'epoca riporta come già assegnato a Manzù l'incarico di «stabilire l'altezza del collocamento, così come la qualità e la forma del piedistallo (...)»⁽²¹⁾. Abbiamo altresì intuito che con tutta probabilità si dev'essere verificato un cambiamento nella qualità della pietra impiegata e nelle dimensioni del piedistallo rispetto a quella che doveva essere una prima versione della *Stima*, generando un incremento dei costi poi armonizzato con le originarie previsioni progettuali non senza la permanenza di qualche refuso ed ambiguità.

Unendo le tessere del mosaico, quindi, ci sembra verosimile immaginare che nell'arco di tempo intercorrente tra il settembre e il novembre del 1952 sia stato affidato a Manzù l'incarico di «consulente artistico» e che ciò abbia comportato una revisione, seppur non drastica, del tipo di pietra e delle dimensioni del piedistallo originariamente previsti nel progetto elaborato all'interno del Comune di Milano. Rimane ora da capire se Manzù si sia limitato ad un ruolo di mera consulenza o abbia fattivamente concorso, da scultore, alla realizzazione materiale dell'opera.

Sempre nella *Stima dei Lavori*, dopo la voce seguente a quella relativa al trasporto della pietra, ve ne è una denominata «Assistenza alla posa del basamento», per un importo complessivo di lire 4.800. Nel riassunto delle fatture liquidate, a tale cifra corrisponde il nominativo della ditta M.C. Bargna, e nella relativa Bolletta di Ordinazione, la n. 136/1952, si legge nell'oggetto «opere da marmista» (FIG. 17)⁽²²⁾.

La ditta M.C. Bargna, ora non più esistente, era un'impresa con sede a Milano che si occupava della lavorazione di marmi e pietre in genere, che, fra le altre cose, ha

ESERCIZIO 19 <u>52</u>	
Libro <u>1</u>	Boll. <u>136</u>
L'Ufficio Tecnico avverte la Ragioneria Municipale che in osservanza <u>all'ordinanza</u> <u>al buono</u> Municipale N. <u>159836/52</u> in data <u>19</u> venne incaricata la Ditta <u>M. P. Bargna</u> di quanto segue LOTTO <u>I</u> STABILE <u>CASTELLO SFORZESCO</u> <u>Opere da murarista</u>	
LA SPESA	Ammontare L. <u> </u> E corrispettivo nella Bolletta n. <u> </u>
IL TECNICO ADD. AI LAVORI	<u> </u> L'INGEGNERE <u> </u>
RAGIONERIA MUNICIPALE	
DATA	19 <u> </u>
La Ragioneria Municipale avverte questo Ufficio, che la Bolletta di Ordinanza suddetta liquida nella somma di L. <u> </u>	
venne ammessa a pagamento a carico dell'art. <u> </u>	
19 <u> </u> con Mandato N. <u> </u>	
IL CAPO SEZIONE <u> </u>	
All'Ufficio Tecnico	

COMUNE DI MILANO	BOLLETTA DI ORDINAZIONE	ESERCIZIO 19 <u>52</u>
UFFICIO TECNICO		Libro <u>1</u> Boll. <u>136</u>
Dir. <u>UFFICIO TECNICO</u>		Data <u> </u>
<u>DIVISIONE PALAZZI E MONUMENTI</u>		
in conformità <u>all'ordinanza</u> <u>al buono</u> Municipale N. <u>159836/52</u>		
in data <u> </u>		si ordina alla
DITTA <u>M. P. Bargna</u>		
di provvedere a quanto appresso in base ai contratti vigenti e alle speciali stipulazioni. L'importo sarà dal somministratore registrato con fattura particolareggiata allegata alla presente, la quale dovrà essere rassegnata per la liquidazione all'Ufficio mittente <u>non più tardi di giorni 15</u> dalla effettuata consegna degli oggetti o dall'esecuzione all'ordinazione, che dovrà farsi entro il <u> </u>		
STABILE <u>CASTELLO SFORZESCO</u> <u>Sistemazione della Pietà Rondanini</u>		
OGGETTO <u>Opere da murarista</u>		
Ricevuta la bolletta d'ordinazione pari Libro e Numero. <u> </u> <u> </u> 19 <u> </u>		
La Ditta appaltatrice <u> </u>		

FIG. 17 - Bolletta di Ordinanza alla ditta Bargna di Milano per l'esecuzione del nuovo piedestallo per la Pietà. Milano, Cittadella degli Archivi ACM, Servizi Lavori Pubblici, fasc. 244/1955

realizzato le opere in granito del monumento del Luxembourg American Cemetery and Memorial (completato nel 1960)⁽²³⁾.

Da una parte, dunque, era stata prevista la fornitura della pietra occorrente, dall'altra era stata contemplata la necessità di un operatore che la lavorasse, e questo non solo in fase progettuale, come testimonia la *Stima dei Lavori*, ma anche in fase realizzativa, come testimonia la fattura liquidata alla ditta M.C. Bargna.

In conclusione, allo stato attuale non siamo in grado di determinare con esattezza l'incidenza dell'influsso creativo di Manzù nella conformazione estetica del manufatto – che comunque in qualche misura ci deve essere stato e che probabilmente ha avuto le conseguenze maggiori nel mutamento delle dimensioni e nella scelta del tipo di pietra, oltre che, verosimilmente, nella realizzazione dell'incavo orizzontale che corre trasversalmente a circa 25 cm dal bordo superiore – ma possiamo ragionevolmente ritenere di escludere che egli abbia materialmente dato forma al manufatto nella sua veste di scultore, lavoro che venne eseguito dalla ditta M.C. Bargna di Milano.

Desidero ringraziare per il loro contributo Chiara Fabi, Barbara Gariboldi, Giuditta Lojacono, Anna Maria Marconi, Luca Tosi.

NOTE

- ⁽¹⁾ G. AGOSTI, J. STOPPA, *Atlante divulgativo*, in *La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco*, a cura di C. Salsi, Milano 2015, p. 70.
- ⁽²⁾ *Ibidem*.
- ⁽³⁾ M.T. FIORIO, *La Pietà Rondanini*, Milano 2004, p. 19, nota 3.
- ⁽⁴⁾ Si vedano M.T. FIORIO, *La Pietà Rondanini: luci e lacune di una storia non finita*, in *La Pietà Rondanini: il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*, a cura di M.T. Fiorio e L. Toniolo, Milano 2006, p. 19, nota 21.
- ⁽⁵⁾ *Così la "Pietà" nella Cappella Ducale del Castello*, «Il Popolo. Quotidiano della Democrazia Cristiana per l'alta Italia», domenica 26 ottobre 1952, p. 2.
- ⁽⁶⁾ FIORIO, *La Pietà...* cit. n. 3, p. 19, nota 35; *Così la "Pietà"...* cit. n. 5.
- ⁽⁷⁾ *Vedremo da lunedì la "Pietà Rondanini"*, «Il Popolo. Quotidiano della Democrazia Cristiana per l'alta Italia», giovedì 13 novembre 1952, p. 2.
- ⁽⁸⁾ *Per sette giorni gratis la «Pietà»*, «Il Corriere Lombardo», VIII, n. 272, 17-18 novembre 1952, p. 2.
- ⁽⁹⁾ Milano, Cittadella degli Archivi ACM, *Servizi Lavori Pubblici*, fasc. 244/1955.
- ⁽¹⁰⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹¹⁾ Camera di Commercio di Bergamo, *Pietre originali della bergamasca. L'arenaria di Sarnico*, Bergamo 2012, <<http://www.bg.camcom.gov.it/pietreoriginalidellabergamasca>> (29-10-2015). Nello stesso documento viene citato il porto di Capriolo quale luogo di partenza (e quindi, implicitamente, di estrazione) dell'Arenaria di Sarnico.
- ⁽¹²⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹³⁾ Corpo Reale delle Miniere, *Relazione sul Servizio Minerario*, 1892, p. 489.
- ⁽¹⁴⁾ Milano, Cittadella degli Archivi ACM ... cit n. 9.
- ⁽¹⁵⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹⁶⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹⁷⁾ FIORIO, *La Pietà...* cit. n. 3, p. 19, nota 21.
- ⁽¹⁸⁾ *La Pietà Rondanini. Un «consulente artistico» nominato dal Comune*, «Corriere della Sera», 77, n. 269, 13 novembre 1952, p. 2.
- ⁽¹⁹⁾ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 176, prot. 534/1952.
- ⁽²⁰⁾ Come è risultato da una mia ricerca presso la Fondazione Manzù in collaborazione con la figlia Giulia e con Chiara Fabi, all'epoca conservatrice dell'archivio.
- ⁽²¹⁾ *La Pietà Rondanini. Un «consulente artistico»...* cit. n. 18.
- ⁽²²⁾ Milano, Cittadella degli Archivi ACM ... cit n. 9. È interessante notare, a questo proposito, che nella Bolletta di Ordinazione n. 138/1952, quella relativa alla ditta Cadei Romano, si individui nell'oggetto della prestazione «opere da scalpellino».
- ⁽²³⁾ The American Battle Monuments Commission, *Luxembourg American Cemetery and Memorial*, p. 17, cfr. <http://www.als.lu/downloads/hammcemeteryleaflet.pdf> (15-03-2016).

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

Ideazione, successo e prematura scomparsa della ‘Casa Rossa’ (o Casa Ciani) di Porta Venezia

Enrico Venturelli

‘**C**asa Rossa’ è stato per secoli un semplice modo di denominare gli edifici che spiccavano tra i circostanti per le pareti di mattoni a vista, o anche, in tempi più recenti, per la presenza di ricche decorazioni a rilievo in terracotta. A Milano e nei dintorni ci sono molte case, o anche chiese, che si sono guadagnate tale appellativo. Di sicuro la più famosa tra quelle realizzate nel corso dell’Ottocento fu la casa voluta da Ippolito Gaetano Ciani, situata all’angolo tra Corso di Porta Venezia e via Boschetti.

Quella casa si distinse fin da subito per una ricca decorazione in terracotta stesa sui due lati rivolti verso strada. Ma non si trattava solo di ricchi fregi sistemati su pareti di grandi dimensioni. Ciò che in particolare attirava l’attenzione era il tema affrontato. Quell’impianto decorativo si offriva infatti alla cittadinanza come un monumento a celebrazione delle conquiste e degli eroi del Risorgimento italiano. Di fatto fu il primo eretto a Milano, a solo un anno di distanza dalla proclamazione del Regno d’Italia.

In questo testo mi prefiggo di raccontare le circostanze che condussero alla realizzazione di un edificio così insolito e complesso, il rapido successo che lo rese uno dei più raffigurati del panorama cittadino (FIG. 1) e infine le vicende legate al suo smantellamento, a solo settant’anni di distanza dalla sua erezione.

Ideazione

I due protagonisti nella vicenda della progettazione di questo edificio sono il barone Ippolito Gaetano Ciani e Andrea Boni: il primo un banchiere appartenente a una famiglia di origine svizzera tra le più ricche e prestigiose di Milano; il secondo uno scultore nato a Campione, che nel capoluogo lombardo fondò una fabbrica per la produzione di cotti a stampo soprattutto destinati alla decorazione architettonica.

Ippolito Gaetano Ciani (1780-1868) era il minore di tre fratelli. I maggiori, Giacomo e Filippo, lasciarono l’Italia perché il primo in particolare rischiava di essere coinvolto nel processo intentato dal governo austriaco contro i cospiratori del 1821.

Dopo un decennio di peregrinazioni in varie località d'Europa si stabilirono a Lugano, dove ottennero la cittadinanza svizzera e si impegnarono attivamente nel governo della città e del cantone. L'unico che rimase a presidiare e sviluppare gli interessi della famiglia nel capoluogo lombardo fu Ippolito Gaetano, l'unico anche a potersi fregiare del titolo gentilizio di barone, ottenuto per effetto della carriera militare intrapresa da giovane⁽¹⁾.

I fratelli Ciani erano consapevoli che l'ascesa della loro famiglia alle posizioni più alte della società milanese si era verificata in epoca napoleonica, e quindi furono tra i molti che accolsero con scontento il ritorno degli austriaci. Inoltre, i tre, in quanto patrioti, non erano nemmeno moderati dato che sostenevano le posizioni mazziniane. A proposito delle opinioni di quei signori lo scrittore Otto Cima ricorse, decenni dopo, a poche efficaci parole: «Il barone Ciani era stato più rosso della casa stessa, e i suoi fratelli avevano sovente sfidato la forza per introdurre dalla Svizzera i libri ed i proclami incendiari di Mazzini»⁽²⁾.

Erano dunque repubblicani, affascinati prima dalle idee di Giuseppe Mazzini e poi da quelle di Carlo Cattaneo. Solo in seguito si rassegnarono, per così dire, a uno sviluppo del Risorgimento guidato dai Savoia. Ovviamente i due fratelli residenti all'estero potevano esprimere le proprie idee alla luce del sole. Giacomo, ad esempio,



FIG. 1 - Veduta della 'Casa Rossa', fotografia all'albumina, inv. FM C 7/3c. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

sostenne la causa rilevando la Tipografia Ruggia e trasformandola nella Tipografia della Svizzera Italiana, che, per un decennio (1842-1852), pubblicò testi liberali e antiaustriaci destinati a essere diffusi clandestinamente in Lombardia.

Anche Gaetano volle manifestare, nei modi che gli erano possibili risiedendo a Milano, le sue posizioni politiche e, per quanto possa apparire strano nel presente, lo fece ricoprendo di un'esuberante decorazione a rilievo in terracotta un edificio di sua proprietà. Un palazzo collocato in maniera vistosa nei pressi della propria abitazione e lungo la via allora di maggior prestigio, quel corso di Porta Orientale in cui si addensavano le case e i palazzi dei maggiorenti e che connetteva idealmente la città prima con Venezia e poi con Vienna. Però la provocazione, finché durò la dominazione austriaca, non poteva che essere sottile e perciò decifrabile solo ai pochi che condividevano le chiavi di una cultura dell'allusione, necessariamente sviluppatesi come reazione alla censura vigente.

Negli anni Quaranta, mentre nel resto d'Europa già da tempo ci si rivolgeva ad altri modelli, a Milano come in una fortezza assediata resisteva il neoclassicismo, che, per lunga consuetudine, aveva finito col diventare lo stile degli austriaci, quasi un segno della loro presenza in città. Così, tutti coloro che intendevano mostrare la propria dissociazione da quel potere – intellettuali, possidenti, artisti o professionisti – cominciarono a rigettare quello stile. A quel punto, e per qualche tempo, la preferenza per altri stili che non fossero l'algida imitazione della classicità assunse – a Milano – il significato di una romantica rivolta contro un dominio contrario a ogni cambiamento. Poi però la scelta divenne più accurata e, grazie anche alle riflessioni di Carlo Cattaneo, cominciò a prevalere l'idea che gli stili più appropriati per esprimere tali aspirazioni fossero quelli che si erano sviluppati in tempi in cui l'Italia era libera dal dominio straniero. E dato che era a Milano che si dibatteva della questione, lo 'stile bramantesco' risultò il più adatto, perché venne considerato libera espressione artistica dell'ultima stagione politicamente autonoma della Lombardia⁽³⁾.

Essenziali per la riproposizione di quello stile erano le decorazioni in terracotta, che però da molto tempo nessuno più produceva in città. I cotti a stampo erano irrinunciabili: non sarebbe stato infatti possibile imitare gli edifici dell'epoca degli Sforza senza una moderna fornitura di quei manufatti. A tale esigenza rispose con notevole tempismo lo scultore Andrea Boni (1815-1874), che da Campione si era trasferito nel capoluogo lombardo in cerca di lavoro⁽⁴⁾. Dei primi anni a Milano si sa ben poco. Per un biennio frequentò i corsi dell'Accademia di Brera, dove si iscrisse dichiarando d'essere, di professione, un «intagliatore in marmo». Negli anni a seguire, presumibilmente, si rese conto che la città non offriva più, come in epoca napoleonica, tante occasioni di impiego a uno scultore in senso tradizionale. Così, avendo frequentato Brera proprio nel periodo in cui si discuteva sul valore degli altri stili, il giovane artista dovette intuire che quel dibattito prospettava un'allettante opportu-

nità di lavoro nel campo della terracotta. Dell'attività di quegli anni è noto solo il risultato finale, quando nel 1851 l'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti gli accorda la medaglia d'argento per i manufatti presentati, corredandola di una motivazione molto lusinghiera:

La fabbricazione di ornamenti in terra cotta per usi edilizi, già tanto in fiore in Lombardia, cadde da secoli in abbandono. Il signor Andrea Boni ha il merito di averla richiamata in vita, fabbricando stipiti da finestre ornatissimi, camini, vasi grandiosi, statue, ed in fine ogni specie di oggetti per decorazioni delle facciate delle case, dell'interno delle camere e dei giardini. Quantunque questa manifattura sia sul suo nascere, se ne hanno produzioni già degne di molta lode e per le difficoltà superate nella fabbricazione specialmente di oggetti di stile barocco voluto dalla moda, e per la resistenza alle azioni atmosferiche. Questa manifattura diretta dal signor Boni potrà, quando sia ampliata, fornire ornamenti di buon gusto ed a prezzi assai moderati, ed indurre i proprietari delle case ad abbandonare l'attuale sistema di troppa semplicità e grettezza nelle decorazioni di esse. Per questi riflessi l'Istituto ha giudicato il Boni meritevole del secondo premio, con giudizio sospeso per una maggiore ricompensa quando avrà dato più grande estensione al suo stabilimento⁽⁵⁾.

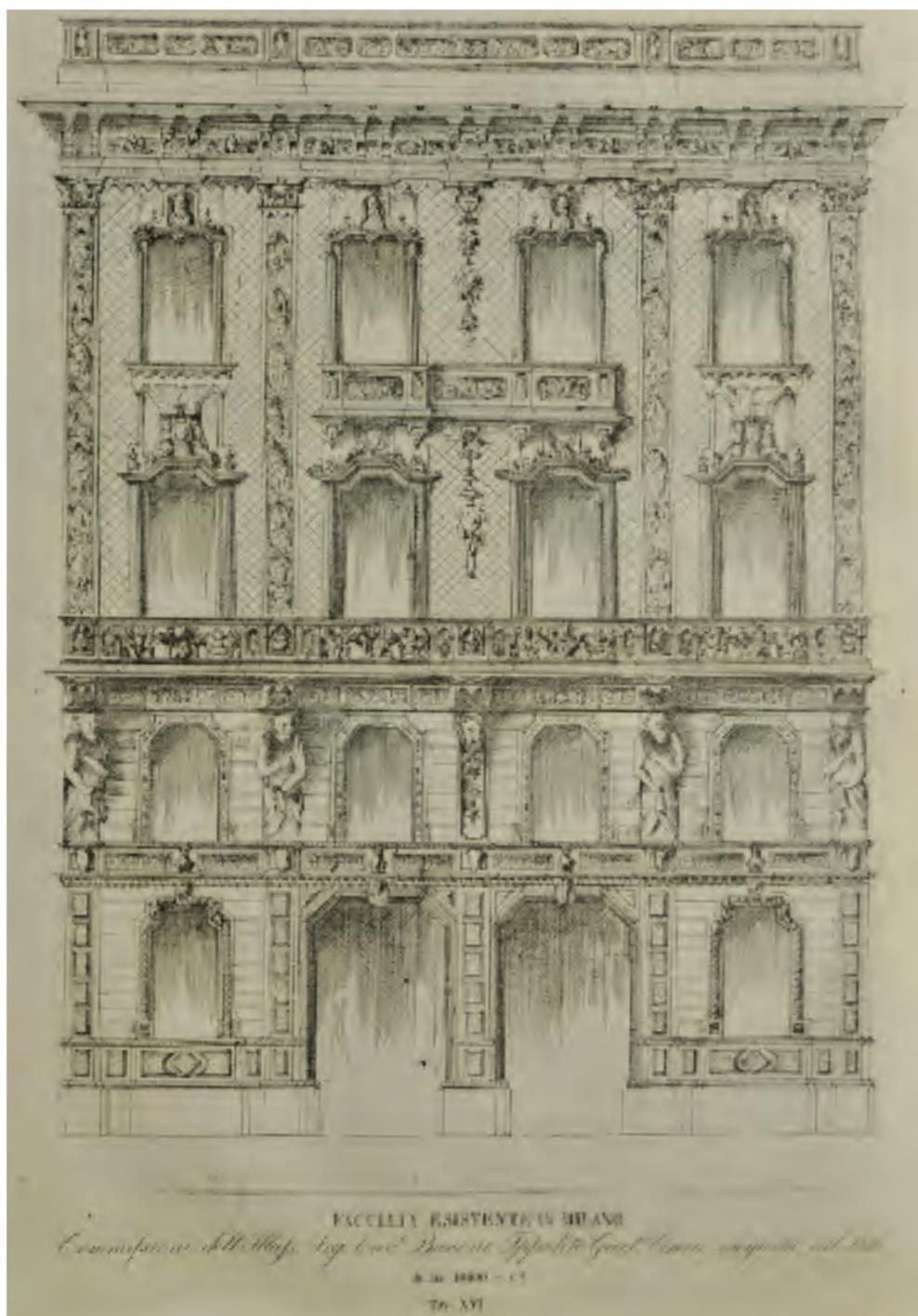
Leggendo tali considerazioni si ha quasi l'impressione che i giudici dell'Istituto Lombardo fossero in attesa che qualcuno finalmente proponesse al loro esame quel tipo di ornamenti, di cui da tempo sentivano il bisogno. Gli oggetti presentati vengono lodati per varietà, complessità e qualità tecnologica.

Non solo, si aggiunge che ora i milanesi che continueranno ad accontentarsi di facciate dimesse non avranno più scusanti, perché le decorazioni proposte non sono solo belle ma anche poco costose.

L'unico appunto riguarda le modeste dimensioni dell'impresa, che a quella data doveva essere poco più di uno studio di artista. Andrea Boni viene dunque invitato ad ingrandire il proprio stabilimento ed è esattamente ciò che fa l'anno successivo, quando, il 21 giugno 1852, fonda insieme ad altri 14 soci una società in accomandita denominata «Andrea Boni e Compagni»⁽⁶⁾. Una volta irrobustita l'impresa, nel 1853 torna a sottoporsi al giudizio dell'Istituto Lombardo che gli concede la medaglia d'oro, quella «maggior ricompensa» che era stata prefigurata nella motivazione di due anni prima⁽⁷⁾.

Il socio che acquistò il numero più alto di quote di capitale fu Ippolito Gaetano Ciani. Egli, dunque, oltre ad essere un ottimo cliente della fabbrica Boni, ne fu anche il maggiore finanziatore. Il barone era innanzi tutto un banchiere e, in termini strettamente economici, deve aver riconosciuto all'impresa prospettive di successo tali da ritenere giustificato l'acquisto di nove quote, per un valore di 18.000 lire, corrispondenti a quasi un quinto del capitale impegnato.

Un investimento così risoluto da parte del barone Ciani ebbe, a mio parere, un effetto per così dire trainante, dato che acquistarono quote anche i banchieri Giovambattista e Pietro Brambilla, il conte Renato Borromeo, l'industriale



FACCELLA ESISTENTE IN MILANO

Completata dall'Arch. Luigi Boni, Direttore dell'Officina di Terracotta, Milano, eseguita nel 1856

di. no. 1880 - 17

T. XVI

FIG. 2 - Lato della 'Casa Rossa' eretto nel 1856, in *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], tavola XVI. Collezione privata

Francesco Turati e un buon numero di architetti o ingegneri, tra i quali i più noti sono Giuseppe Pestagalli, Alessandro Sidoli e Luigi Tatti.

Nel 1856 – ma facilmente il progetto risale almeno all'anno prima – Ippolito Gaetano Ciani decise di impreziosire un edificio di sua proprietà con fregi in terracotta prodotti dalla fabbrica Boni. Per l'ideazione di tale ornato incaricò l'architetto Giacomo Bussi, pure lui socio della ditta Boni⁽⁸⁾. Lo stabile preesistente ricevette così una 'nuova pelle', fastosa come nei desideri dei giurati dell'Istituto Lombardo. Ma quel primo intervento, alla luce degli eventi successivi, fu solo la prima fase di una progettazione molto più complessa. Quella facciata, così provocatoria finché durò il dominio austriaco, divenne poi il lato minore di un imponente apparato decorativo, la famosa 'Casa Rossa', il cui lato maggiore fu eretto solo nel 1862.

Merita sottolineare che la 'Casa Rossa' fu uno spettacolare apparato scenografico, un vero e proprio *trompe l'oeil*, che ingannava piacevolmente gli astanti. Essi percepivano infatti di essere in presenza di un unico edificio dotato di un ornato omogeneo. Ma la 'Casa Rossa' era in realtà tutto il contrario, era costituita infatti da alcuni edifici preesistenti, che, secondo una prassi già sperimentata in più di un palazzo patrizio, erano stati occultati e nobilitati, anche in senso patrimoniale, mediante l'applicazione di una facciata di pregio.

Inoltre, la vicenda di tale edificio è resa ancora più complessa dal fatto che i due lati verso strada erano stati realizzati – letteralmente – in due epoche diverse: il primo sotto il dominio degli austriaci (FIG. 2), il secondo dopo la loro cacciata (FIG. 3). Parafrasando le parole di Otto Cima, il lato eretto nel 1856 dava ad intendere, che quella casa era rossa quanto il suo padrone e le idee 'garibaldine' del barone Ciani erano espresse appunto dal colore, dal materiale e dalle forme. E per intendere quanto fossero 'sfrenati' quegli ornati basta osservare la decorazione delle finestre del secondo piano, costituita da due figure femminili poste ai lati di una corazza (FIG. 4); oppure il parapetto del balcone relativo, raffigurante stemmi araldici e putti intenti nel gioco (FIG. 5)⁽⁹⁾.

Invece, pochi anni dopo, quando venne eretto il secondo lato, non era più necessario ricorrere solo a forma e colore per esprimere le proprie idee. Ormai, una volta cacciati gli austriaci, si poteva celebrare in maniera esplicita la realizzazione dello Stato nazionale, nessuno l'avrebbe più impedito. E in effetti la seconda facciata delle 'Casa Rossa' usa le trombe per esprimere la soddisfazione del suo proprietario. La quantità di figure, scritte e date celebranti l'unificazione è impressionante. Nel timpano che sovrasta la facciata sono raffigurate due donne che si stringono la mano e sotto si legge la scritta: «L'Italia e Francia 1859 / l'indipendenza delle nazioni risorge». La sommità dell'edificio è pure dotata di sei 'creste' più piccole (quattro sul lato maggiore e due sul minore) che celebrano, indicandone luogo e data, eventi di

rilievo del Risorgimento: «Palestro / 31 maggio 1859», «Magenta / 4 giugno 1859», «Solferino S. Martino / 24 giugno 1859», «Palermo / 27 maggio 1860», «Ancona / 28 settembre 1860» e «Gaeta / 13 febbraio 1861».

Ma il pezzo forte di tale impianto celebrativo è indubbiamente il finto portone centrale e l'ornato che lo sovrasta al livello dell'ammezzato. Si tratta di una grande porta di cinque metri di altezza, completamente realizzata in cotto ma dotata di sei formelle colorate in modo da sembrare eseguite in bronzo (FIG. 6). Tali riquadri raffigurano: «Vittorio Emanuele II a San Martino nel 1859»; «l'ingresso di Garibaldi in Napoli nel 1860»; «Roma e Venezia rappresentate nel 1861», tristi per essere ancora escluse dal processo unitario; «il proclama agli italiani di Napoleone III a Magenta» e infine «Cavour in parlamento»⁽¹⁰⁾. Inoltre, stando alle fotografie che ancora ci rimangono, sopra il portale troneggiava in una nicchia un gran busto di Garibaldi (anche se nel disegno del catalogo Boni si vede il busto dell'Italia). Infine, ai lati della nicchia, compaiono quattro rilievi che rappresentano, sotto, le Arti e l'Industria, e, sopra, il «bivacco di Garibaldi a San Fermo» e la «marcia degli Zuavi a Solferino»⁽¹¹⁾.



FIG. 3 - Lato della 'Casa Rossa' eretto nel 1862, in *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], tavola 117-118. Collezione privata

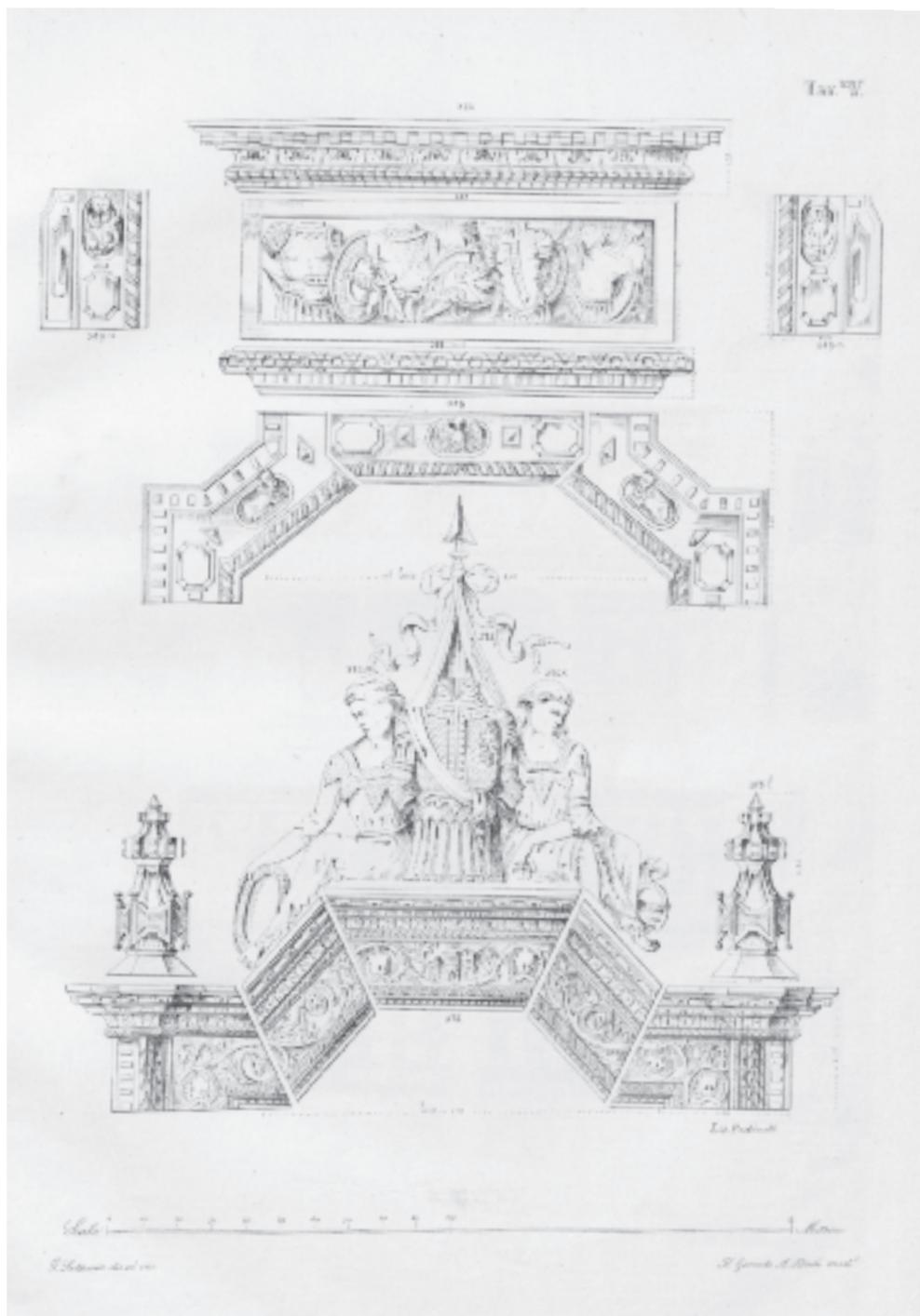


FIG. 4 - Fregi e cornici della 'Casa Rossa', in *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], tavola V. Milano, Biblioteca Comunale Centrale

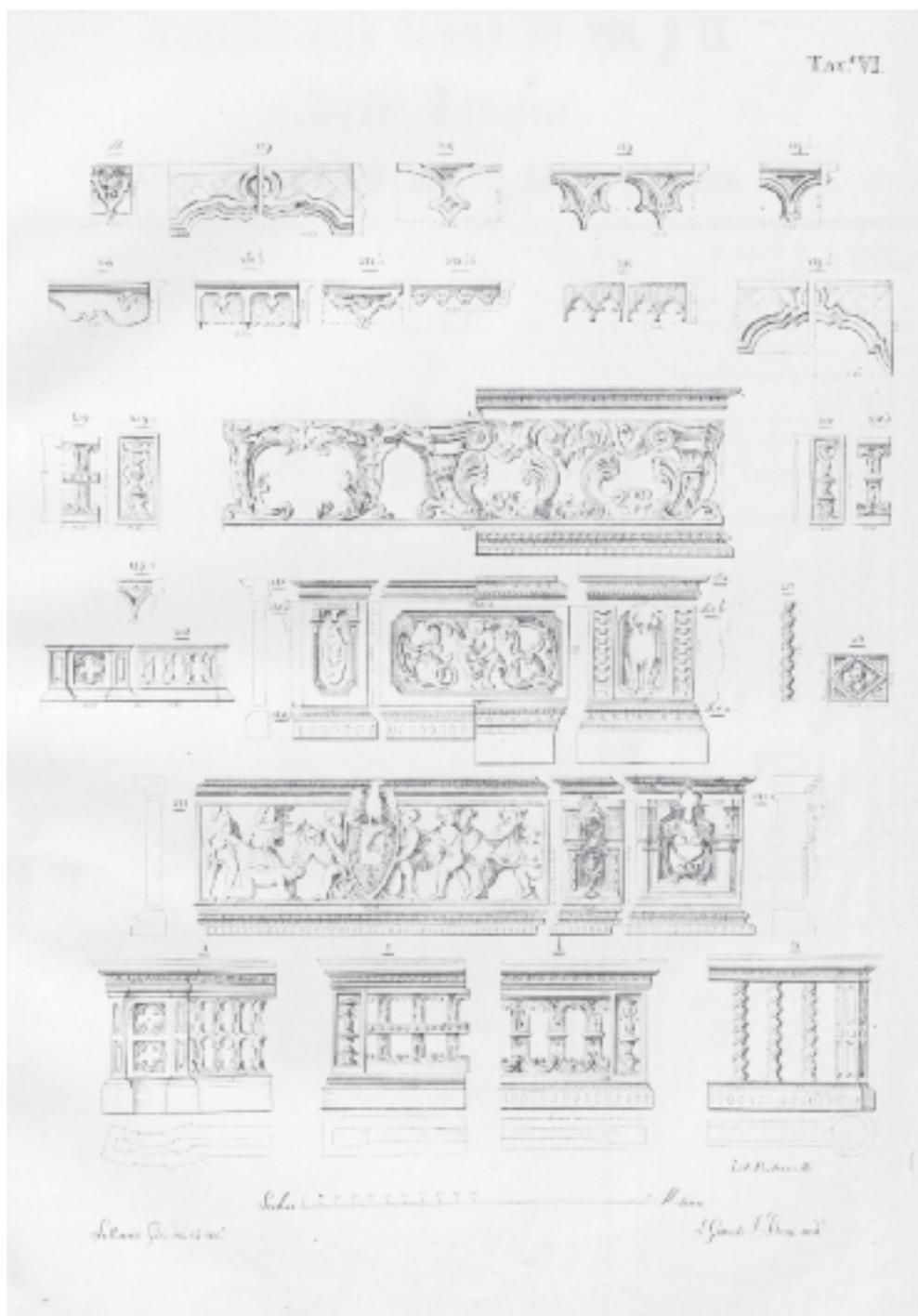


FIG. 5 - Parapetto e pilastri della 'Casa Rossa' (n. 371), in *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], tavola VI. Milano, Biblioteca Comunale Centrale

Successo

Gli indicatori del successo d'immagine della 'Casa Rossa' sono numerosi fin dai primi anni. Già nel 1865 sulla rivista «Il Politecnico» compare un saggio intitolato *Dell'industria delle terre cotte in Italia e segnatamente in Lombardia (con tavola)*. Il testo, che con grande accuratezza descrive l'intero ciclo produttivo della fabbrica Boni, è corredato da una sola tavola di cui si dà notizia addirittura nel titolo. L'opera in essa raffigurata, scelta come la più adatta per offrire ai lettori l'opportunità di giudicare da sé «l'indole e il pregio» di quelle terrecotte, è la prima facciata di Casa Ciani⁽¹²⁾ (FIG. 2). A ulteriore conferma della sua rappresentatività merita poi ricordare che la facciata del 1856 non fu realizzata per essere un ornato esclusivamente riservato al barone Ciani. Al contrario, fu proposta in vendita nel catalogo della ditta al prezzo di 15.000 lire austriache e, dopo l'Unità, di 10.000 lire italiane⁽¹³⁾. Mi sembra dunque che si possa con ragione sostenere che il banchiere Ciani, in accordo con l'imprenditore Boni, ideò quella facciata non solo perché spinto da intenti politici, ma anche con lo scopo, schiettamente economico, di pubblicizzare i prodotti della ditta che aveva deciso di finanziare. Così, per dimensioni, collocazione e notorietà del committente, la Casa Ciani diventò nei fatti la più efficace iniziativa promozionale dell'impresa da poco istituita⁽¹⁴⁾.

Invece la facciata del 1862 fu realizzata quando la fabbrica Boni era ormai una realtà assodata e in espansione. All'inizio degli anni Sessanta la ditta attraversava infatti un periodo di notevole successo, riceveva ordini d'acquisto da clienti molto prestigiosi e inviava sempre più spesso i suoi prodotti in altre regioni d'Italia e all'estero⁽¹⁵⁾. Nella tavola del catalogo raffigurante la seconda facciata non si propone più un manufatto in vendita come si era fatto nel 1856, non compare alcun prezzo. Questa volta l'intento sembra essere, piuttosto, quello di mostrare l'opera che, per dimensioni e complessità dell'ornato, si considera il capolavoro della fabbrica Boni. Non sembra dunque stupire che nel 1865 la ditta esponga orgogliosamente alla Fiera internazionale delle arti e dell'industria di Dublino, insieme ad altri manufatti, un «piccolo modello della facciata di Casa Ciani in terra cotta»⁽¹⁶⁾.

La 'Casa Rossa' risulta agli occhi dei contemporanei così suggestiva da indurre all'emulazione, ci sono infatti almeno due casi in cui si può ritenere che la nuova facciata divenne una sorta di modello per realizzazioni successive. Il caso più famoso a Milano è la casa di Alessandro Manzoni, caratterizzata da un ornato in cotto per la progettazione del quale il proprietario si rivolse ad Andrea Boni nel 1863, a pochi mesi di distanza dalla presentazione alla cittadinanza del nuovo volto di Casa Ciani⁽¹⁷⁾. C'è poi un altro edificio, pure denominato 'Casa Rossa' (1864-1865), nel centro storico di Bellinzona, che un tempo ospitava la casa e il negozio del farmacista Tranquillo Venzi. Anche in questo caso il proprietario volle una decorazione in terracotta della fabbrica Boni. E il legame con la 'Casa Rossa' di Milano è ancora



FIG. 6 - Portale della 'Casa Rossa', in *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], tavola 105. Collezione privata

più preciso perché il committente scelse per le finestre di casa propria alcuni dei fregi realizzati un decennio prima per il barone Ciani⁽¹⁸⁾.

Un altro segnale della fama della 'Casa Rossa' è l'alto numero di immagini – realizzate con tutte le tecniche allora a disposizione – che segnalano l'edificio come uno tra i monumenti notabili della città. La casa è raffigurata in molte fotografie, cartoline, incisioni e dipinti, il che ha pure un significativo risvolto documentario perché tante immagini, realizzate in decenni diversi, attestano le modifiche che l'edificio subì nel tempo, o anche la sua diversa sistemazione all'interno di varie ambientazioni, più o meno animate di persone, veicoli, lampioni, ecc. Per apprezzare meglio tanta ricchezza iconografica basta solo pensare quanto poco raffigurati siano altri edifici, anche importanti, ora scomparsi. La Casa Ciani fu invece oggetto di molte fotografie (FIG. 7), incisioni (FIG. 8) e cartoline (FIG. 9). E venne anche offerta in versione tridimensionale grazie ad una immagine stereoscopica (FIG. 10).

In tutte queste immagini due aspetti in particolare si segnalano. Il primo è costituito dal fatto che a volte l'edificio è dotato di guglie (FIG. 1), che invece mancano in altri casi (FIGG. 7-10); una circostanza che penso si possa spiegare con la rimozione di quegli elementi sommitali perché forse non adeguatamente ancorati e quindi ritenuti pericolanti. Il secondo aspetto di rilievo è il punto di vista sempre uguale: la casa



FIG. 7 - Veduta della 'Casa Rossa', fotografia all'albumina, inv. Albo 8 /146. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

viene infatti raffigurata ponendo in primo piano l'angolo e quindi, inevitabilmente, donando maggiore visibilità al lato breve. Chissà, forse il lato maggiore era talmente ampio che, almeno da un punto di vista fotografico, non c'era modo di ottenere una ripresa frontale che contenesse tutto l'edificio.

Infine, la notorietà di quell'edificio è percepibile pure nei testi in cui viene aspramente criticato, come nel saggio che Tito Vespasiano Paravicini dedica all'edilizia milanese postunitaria nel 1885. In quel testo la 'Casa Rossa' è proposta come l'esempio più calzante di quell'architettura in terracotta che a solo vent'anni di distanza appare, su un piano estetico, smodata e inelegante:

Il primo tentativo d'impiego di questo materiale [la terracotta] nella decorazione degli edifici venne fatto in Milano nella casa Ciani sul corso di Porta Venezia. Fosse l'imperizia dell'architetto od il modo suo di vedere l'arte, fatto sta che questa casa riuscì pesante, stucchevole per profusione d'ornati e, più di tutto, ingrata alla vista per troppo campeggiare della tinta rossa della terra cotta senza alcun riposo all'occhio⁽¹⁹⁾.

La stroncatura è pesante, però, pur nella condanna, alla casa è assegnata una sorta di primato nell'ambito di un genere, che neppure i detrattori contestano. Un parere condiviso in parte anche da Paolo Mezzanotte, che, decenni dopo, attribuisce ai fregi della 'Casa Rossa' un carattere stilistico che «voleva essere di libertà spregiudicata,



FIG. 8 - Veduta della 'Casa Rossa', Vol. AA 80, 1881, sem. 1, p. 85, Illustrazione, «disegno del signor Bonamore». Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

ad ogni costo», e tuttavia riconosce un valore a quel prorompere di ornati, dato che «a certa distanza il rosso acceso della terra cotta componeva otticamente la discordanza e gli elementi eterogenei delle decorazioni apparivano disciplinati da un giusto senso dell'equilibrio»⁽²⁰⁾.

Scomparsa

Nel 1928, ma forse già alla fine dell'anno precedente, si diffuse la notizia che la 'Casa Rossa' sarebbe stata demolita e sostituita da un edificio moderno. Si trattava di una informazione inesatta, in seguito si appurò infatti che l'edificio non sarebbe stato demolito. Si prevedeva invece di rimuovere tutta la decorazione e di sopraelevare di tre piani l'edificio completandolo poi con un nuovo ornato. Il progetto comportava dunque la totale distruzione del manufatto voluto da Ippolito Gaetano Ciani e realizzato con le terrecotte di Andrea Boni⁽²¹⁾. Forse non furono molte le voci che si levarono a difesa di quella casa che stava per scomparire, del resto non si può certo dire che lo stile e il materiale che la caratterizzavano fossero molto apprezzati in quei decenni. Ciò nonostante, alcuni scrissero per esprimere dissenso.

Tra i testi che meritano di essere ricordati c'è l'articolo, intitolato *Intorno alla "Casa rossa"*, che Otto Cima pubblicò sul «Corriere della Sera» il 27 maggio 1928. Lo scrittore interviene sulla questione con un tono rassegnato perché ritiene, a ragione, che la 'Casa Rossa' non ha alcuna possibilità di sopravvivenza. Sul piano estetico,



FIG. 9 - Veduta della 'Casa Rossa', cartolina, «Milano, Casa Ciani detta Ca Rossa, Corso Venezia». Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

in fondo, condivide il parere dei moderni, dato che giudica «elefantescche» le decorazioni patriottiche che la caratterizzano. Ma, scrive il giornalista, si tratta di un cimelio risorgimentale che, per ragioni civili, meriterebbe di essere preservato. Il resto dell'articolo è quindi dedicato alla rievocazione delle vicende dei fratelli Ciani, che presto saranno dimenticate, una volta sparita la 'Casa Rossa'.

Un altro interessante articolo compare il 14 giugno 1928 sulla «Gazzetta Ticinese» con il titolo *I ricordi dei fratelli Ciani a Milano. Povera Casa Rossa!* L'autore di tale testo, che ricorre allo pseudonimo «un vecchio luganese», esprime con calore la sua disapprovazione:

Venuto a Milano per vedere la Fiera-Esposizione lessi nel capocronaca di un giornale che la famosa Casa Rossa del corso di Porta Venezia (da quasi settant'anni una delle indimenticabili curiosità edilizie milanesi) era condannata; e il ridicolo si è che non si parla di demolizione ma, soltanto, di togliere alle due fronti la caratteristica facciata in terracotta e di aggiungere tre piani! Che quella sia la casa, già proprietà dei baroni Ciani, pochi vecchi milanesi ancora rammentano; ma un vecchio ticinese, non dovendo ignorarlo, non può non lamentare che scompaia questa memoria di una famiglia, la quale tanto ha fatto per l'indipendenza italiana, e potrebbe anzi meravigliarsi che per una casa istoriata e ormai storica non si sia levata alcuna voce in sua difesa per chiederne la conservazione come monumento nazionale, sottraendola all'avidità di una speculazione finanziaria. Per la verità, non ignoro ch'era una volta ritenuto dai soliti ipercritici che il sovraccarico di sculture in terracotta, applicato nel '62 a quella casa, rappresentasse un saggio di cattivo gusto; ma era quello lo schietto romantico gusto del tempo, e, in ogni modo, la plastica di quelle poderose cariatidi, di quelle sculture ornamentali a figure e trofei, a fregi e riquadri era, artisticamente, meglio che rispettabile⁽²²⁾.

Il «vecchio luganese» di fatto concorda con Otto Cima e sostiene che l'autorità cittadina avrebbe dovuto adoperarsi affinché l'edificio fosse dichiarato *monumento*



FIG. 10 - Veduta della 'Casa Rossa', «Milano, Casa Editrice G. Brogi Firenze», fotografia stereoscopica, albumina, inv. FM A 480. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

nazionale. Ammette poi che la casa è sovraccarica di decorazioni, ma non ritiene che ciò sia una ragione sufficiente per eliminarle. Osserva anzi, con notevole acume, che la ‘Casa Rossa’ fu a lungo «una specie di album di storia patria offerto al popolo come, un tempo, le cattedrali offrivano illustrazioni della storia sacra».

Un terzo testo compare, circa un mese dopo, sul numero di luglio della rivista «Emporium». L’articolo, intitolato *Una facciata storica che scompare*, è siglato A. G. [Arcangelo Ghisleri] e per buona parte utilizza i dati forniti dai due testi precedenti. Si distingue però dagli altri perché l’autore ricorda che la Casa Ciani non è il primo edificio in terracotta ad essere demolito a Milano. Infatti è già scomparsa la Casa Brambilla in piazza della Scala, realizzata dall’architetto Giuseppe Pestagalli per i banchieri Giovambattista e Pietro Brambilla, pure loro soci di Andrea Boni. E si è pure permesso di rimuovere la porta (poi ricollocata) della facciata in cotto di Casa Manzoni. Questo testo si distingue inoltre perché è accompagnato da tre fotografie, due delle quali mostrano l’edificio già accerchiato dalle palizzate erette per la imminente demolizione⁽²³⁾.

Tali rimostranze non impedirono che si realizzasse quanto era già stato deciso, ma indussero il Comune di Milano, e più precisamente il Soprintendente Capo Giorgio Nicodemi, ad assumere l’iniziativa di salvare almeno una parte dell’ornato della ‘Casa Rossa’. Una scelta dei documenti conservati in archivio compare qui di seguito in appendice e ‘racconta’ in modo vivace il percorso burocratico che condusse al



FIG. 11 - Timpano della ‘Casa Rossa’ poco prima della rimozione, fotografia, gelatina bromuro d’argento, inv. RI 14141. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

salvataggio di un «frammento dell'attico sul fronte principale» (FIG. 11) e di «due cariatidi sull'angolo tra il Corso Venezia e via Boschetti». Stando ai documenti, Nicodemi comincia ad occuparsi della questione il 26 giugno 1928 e può dichiararla felicemente conclusa il 23 febbraio 1929, quando afferma che i «frammenti della facciata “Casa Rossa” di Porta Venezia, a suo tempo scelti per figurare nella Gipsoteca dei Musei, sono stati quest'oggi, a cura dell'Ufficio Tecnico, trasportati in Castello e ricoverati nei sotterranei»⁽²⁴⁾.

I pezzi acquisiti dai musei comunali non furono però gli unici ad essere salvati. Anche la proprietà della ‘Casa Rossa’ decise, per così dire, di accantonare alcuni elementi. Il pezzo superstite di maggior rilievo è senza dubbio il portale (FIGG. 12-14), ma sono giunte fino a noi anche le cornici di due finestre del piano terra e una splendida lesena (FIG. 15). Tali manufatti sono conservati in un cortile interno dello stabile da cui sono stati staccati. Inoltre, è probabile che esistano altri elementi superstiti, conservati in altri luoghi della città, ancora da identificare e descrivere.

La ‘Casa Rossa’ non è quindi andata completamente distrutta. Sopravvive innanzi tutto attraverso una messe di materiale iconografico davvero sorprendente. Ma può essere anche apprezzata ed esaminata in termini materiali grazie alle decorazioni superstiti. Decorazioni che, tra l'altro, potrebbero rivelarsi, a seguito di prossime ricerche, più numerose di quelle finora individuate. E, nel caso felice che si reperissero gli elementi acquisiti dai musei comunali, allora sarebbe davvero auspicabile una loro riunione ed esposizione congiunta.



FIG. 12 - Particolare del portale della ‘Casa Rossa’. Milano, stabile di Corso di Porta Venezia, n. 37, cortile interno



FIG. 13 - Allegoria di *Venezia*, rilievo del portale della 'Casa Rossa'. Milano, stabile di Corso di Porta Venezia, n. 37, cortile interno



FIG. 14 - Allegoria di *Roma*, rilievo del portale della 'Casa Rossa'. Milano, stabile di Corso di Porta Venezia, n. 37, cortile interno



FIG. 15 - Lesena e stipite della 'Casa Rossa'. Milano, stabile di Corso di Porta Venezia, n. 37, cortile interno

NOTE

- ⁽¹⁾ S. LEVATI, *I Ciani da Leontica a Lugano: le fortune di una famiglia di negozianti nella Milano tra Sette e Ottocento*, «Acme», LIII (2000), 3, pp. 103-127.
- ⁽²⁾ O. CIMA, *Intorno alla "Casa rossa"*, «Corriere della Sera», 27 maggio 1928, p. 5.
- ⁽³⁾ C. CATTANEO, *Del bello nelle arti ornamentali*, in *Alcuni scritti del dottor Carlo Cattaneo*, Milano 1846, pp. 104-114.
- ⁽⁴⁾ Ho ricostruito la vicenda imprenditoriale di Andrea Boni in E. VENTURELLI, *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale*, Milano 2014.
- ⁽⁵⁾ *Distribuzione dei premj d'industria per l'anno 1851*, «Giornale dell'I. R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e Biblioteca Italiana», III (1851), 15, pp. 224-225.
- ⁽⁶⁾ Archivio di Stato di Milano, *Notarile ultimi versamenti*, notaio Luigi Clerici, 93, 1529, 21 giugno 1852.
- ⁽⁷⁾ *Distribuzione dei premj d'industria per l'anno 1853*, «Giornale dell'I. R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti e Biblioteca Italiana», V (1853), 25-26, pp. 103-104.
- ⁽⁸⁾ Di Giacomo Bussi si hanno scarse notizie, è probabile che fosse imparentato con il barone dato che Camilla Ciani, una delle sorelle di Ippolito Gaetano, era coniugata con Michele Bussi.
- ⁽⁹⁾ Le litografie raffiguranti facciate e particolari della casa sono tratte dal catalogo di vendita *Album di decorazioni in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e Compagni*, Milano [1856], conservato in più versioni presso privati o istituzioni pubbliche. Per la descrizione di tali volumi si veda VENTURELLI, *Andrea Boni...* cit. n. 4, pp. 31-43 e anche E. VENTURELLI, *Terrecotte a stampo per l'arredo della casa e del giardino, un prodotto di successo della fabbrica milanese di Andrea Boni (1815-1874)*, «Faenza», XCIX (2013), 2, pp. 81-91.
- ⁽¹⁰⁾ Andrea Boni dedica quattro tavole alla decorazione del portale di Casa Ciani, una per la visione d'insieme e le altre per le formelle in finto bronzo. Nella tavola della porta si legge: «Andrea Boni inventò ed eseguì».
- ⁽¹¹⁾ Ricavo i soggetti dei rilievi del portale e della fascia dell'ammezzato dalle tavole del catalogo Boni.
- ⁽¹²⁾ *Dell'industria delle terre cotte in Italia e segnatamente in Lombardia (con tavola)*, «Il Politecnico», XXIV (1865), 105, pp. 282-297.
- ⁽¹³⁾ La copia del catalogo più antica, con l'indicazione dei prezzi in lire austriache, è conservata presso la Biblioteca Comunale Centrale di Milano.
- ⁽¹⁴⁾ Il catalogo di vendita, oltre al prezzo della facciata, fornisce anche quelli dei singoli elementi che la costituiscono. Per esempio la «cimasa con due figure, corazza e bandiera» costava 80 lire austriache; il parapetto 40 lire al metro; il pilastrino, 30 o 15, e la frangia 6 o 3 al metro, secondo le dimensioni.
- ⁽¹⁵⁾ E. VENTURELLI, *La fortuna delle terrecotte ornamentali di Andrea Boni: dagli incarichi milanesi alle commesse extraeuropee*, in *Ceramica e Architettura*, atti del XLVI Convegno Internazionale della Ceramica (Savona, 24-25 maggio 2013), Albissola 2014, pp. 259-268.
- ⁽¹⁶⁾ Si ricava la notizia dal catalogo *Esposizione delle opere di belle arti nelle gallerie del palazzo nazionale di Brera nell'anno 1866*, Milano 1866, pp. 61-62. Il modello non ritornò in Italia perché fu acquistato nel corso della manifestazione.

- ⁽¹⁷⁾ Per il legame intercorrente tra Casa Ciani e Casa Manzoni vedi VENTURELLI, *Andrea Boni...* cit. n. 4, pp. 57-63. La facciata di Casa Manzoni fu completata nel 1864.
- ⁽¹⁸⁾ E. VENTURELLI, *La Casa Rossa di Bellinzona e la sua farmacia. Le terrecotte a stampo della fabbrica milanese di Andrea Boni*, «Il Cantonetto», LXII (2015), 1-2, pp. 53-64.
- ⁽¹⁹⁾ T.V. PARAVICINI, *Palazzi ed abitazioni civili*, in *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, Milano 1885, pp. 347-348.
- ⁽²⁰⁾ P. MEZZANOTTE, *L'edilizia milanese dalla caduta del Regno Italico alla prima guerra mondiale*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano-Roma 1953-1966, XV, Milano 1961, pp. 392-393.
- ⁽²¹⁾ CIMA, *Intorno...* cit. n. 2, p. 5: «Della *Casa rossa* di porta Venezia abbiamo già detto qualche cosa quando parve che si volesse demolirla. Invece le cambieranno solo la faccia e il colore e vi aggiungeranno tre piani».
- ⁽²²⁾ *I ricordi dei fratelli Ciani a Milano. Povera Casa Rossa!*, «Gazzetta Ticinese», 14 giugno 1928, p. 1.
- ⁽²³⁾ *Una facciata storica che scompare*, «Emporium», LXVIII (1928), 403, pp. 61-63: «L'arte decorativa della terracotta [...] pare ora perseguitata da un genio maligno nella nuova edilizia della metropoli ambrosiana, dove scomparvero in questi ultimi anni la decorazione della casa Brambilla in piazza della Scala, demolita pel secondo palazzo della Commerciale, e quella della storica casa di Alessandro Manzoni in piazza Belgioioso, alla quale si tolse di recente la caratteristica porta. Ora si sta demolendo anche la storica facciata della *Casa rossa* del Corso Venezia».
- ⁽²⁴⁾ Tali parti della decorazione al momento non sono reperibili. Furono in seguito trasferite dai sotterranei del Castello presumibilmente in altri magazzini. Potrebbero essere andate disperse in maniera definitiva, ma forse ulteriori ricerche potrebbero localizzarle in spazi al momento non noti.

Appendice documentaria

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Atti del Comune di Milano*, Prot. n. 5529 – 1928, *Musei d'Arte*.

26 giugno 1928 – da G. Nicodemi a F. Monti, Soprintendente al Museo del Risorgimento

Alla “Casa Rossa” si sta rifacendo la facciata. La Commissione Consultiva per la Galleria d'Arte Moderna è stata interrogata sull'opportunità di salvare qualche parte della caratteristica costruzione, ed ha proposto che sia studiata l'opportunità di salvare qualche frammento più importante. Nei sotterranei del Castello si potrebbero facilmente inserire alcuni resti nella Gipsoteca, la quale, quando sarà riordinata, e disposta convenientemente, potrà offrire agli studiosi un prezioso materiale di indagine. Si rivolge la preghiera alla Soprintendenza per il Museo del Risorgimento perché voglia segnalare quelle parti che crede più importanti per significato patriottico o per valore iconografico, perché si possa compilare la nota dei pezzi da salvare dalla demolizione. Si avverte che per quanto riguarda i Musei d'Arte si intende proporre la conservazione di un gruppo di due cariatidi.

5 luglio 1928 – da F. Monti a G. Nicodemi

Fatto un sopralluogo. L'unico che presenterebbe interesse storico di conservazione, ma relativo, sarebbe il cornicione. Ma non pare il caso, anche per le dimensioni. La porta verrà certamente conservata nella nuova facciata.

9 luglio 1928 – da G. Nicodemi alla Direzione V, Istruzione Superiore e Belle Arti

Si trasmettono i due referti di quest'ufficio per sapere se intende autorizzare le pratiche per ottenere il recupero di due cariatidi, e di qualche altro frammento delle decorazioni che ornano la facciata, prossima ad essere demolita, della “Casa Rossa”.

14 luglio 1928 – dal Podestà Ernesto Belloni a G. Nicodemi

Visto il rapporto 26 giugno in atti, sentito il Direttore all'Istruzione Superiore, Belle Arti, Studi e Statistica, si autorizza il Signor Soprintendente Capo a condurre le pratiche necessarie per ottenere il recupero di due cariatidi e di qualche altro frammento delle decorazioni ornamentali della facciata della “Casa Rossa” in Corso Venezia in corso di demolizione. Detti particolari architettonici dovranno essere collocati nei sotterranei del Castello presso la Gipsoteca.

6 agosto 1928 – da G. Nicodemi alla Direzione dell'Istituto Italiano di Previdenza

Mi prego di comunicare che il Podestà, Onorevole Belloni, ha autorizzata questa Soprintendenza a prendere accordi con la direzione di codesto Spettabile Istituto, attuale proprietario della “Casa Rossa” di Corso Porta Venezia, al fine di ottenere che alcuni frammenti in terra cotta della facciata di quella casa, in via di demolizione, siano conser-

vati in questi Musei che provvederanno a ricoverarli nelle sale della Gipsoteca. Il provvedimento è dettato dall'opportunità di conservare al pubblico milanese alcune vestigia di un caratteristico edificio di nobile memoria patriottica, per il valore delle sculture e per il ricordo dei suoi antichi proprietari, i quali furono tanto benemeriti dell'indipendenza italiana. Non dubito che codesto Onorevole Istituto vorrà gentilmente accedere al desiderio espresso dall'Onorevole Podestà, interprete a sua volta del desiderio di molti cittadini milanesi. Rimango perciò in attesa di un cortese riscontro, per designare a codesto rispettabile Istituto i frammenti di decorazione che s'intenderebbero conservare, e per fissare le modalità della consegna e del trasporto che sarà naturalmente a carico di questi Musei. Porgo i sensi della mia massima considerazione.

3 settembre 1928 – da G. Nicodemi alla Direzione V

In data d'oggi, in seguito a sopralluogo, ho preso accordi con l'onorevole Taroni e l'ingegnere Bruschetti, affinché siano conservate a disposizione di questa Soprintendenza, parti delle decorazioni in terra cotta della "Casa Rossa" in Corso Venezia, ora in via di demolizione, e cioè: a) frammento dell'attico sul fronte principale del palazzo con le figure dell'Italia e della Francia; b) due cariatidi sull'angolo tra il Corso Venezia e via Boschetti, sorreggenti il balcone del primo piano e mensole relative.

11 settembre 1928 – dalla Direzione V a G. Nicodemi

Visto e preso atto. Si ritornano gli atti al signor Soprintendente Capo che si compiacerà riferire quando i particolari architettonici della Casa Rossa saranno stati consegnati al Comune.

31 ottobre 1928 – dalla Direzione VII, Edilità ed Urbanesimo a G. Nicodemi

Come è già noto alla S.V., la Società Anonima Casa Rossa, ora Istituto Italiano di Previdenza ed Anonima Vita, ha chiesto di sopralluogo e riformare la facciata dello stabile di corso Venezia 61 ed il Podestà ha dato il prescritto nullaosta a condizione che la Società proprietaria facesse eseguire adatte fotografie delle parti più notevoli della facciata dello stabile, consegnando copia delle fotografie stesse al Civico Museo Storico, e che alcune delle parti più importanti di detta facciata, a giudizio del Comune, siano trasferite al suddetto Civico Museo, il tutto secondo le prescrizioni che saranno stabilite dalla Direzione del Museo stesso e ciò allo scopo di non perdere il ricordo della facciata di cui trattasi in relazione al periodo storico ed ai motivi che diedero luogo alla costruzione della casa. A tal uopo già quando la Società proprietaria nello scorso mese d'agosto denunciò che avrebbe iniziato i lavori di rimozione delle terre cotte ai primi di settembre, il Direttore dell'Edilità ed Urbanesimo ha provocato diretti accordi fra la richiedente e la S.V. Ad ogni modo e per non intralciare il corso delle pratiche mi pregio fare alla S.V. la presente comunicazione per norma e per i provvedimenti di conformità. Con stima, Il Direttore, Ingegnere Cesare Albertini.

6 dicembre 1928 – dal funzionario M. Bezzola a G. Nicodemi

Illustrissimo Signor Soprintendente Capo, ho veduto sul posto, guidato dall'ingegnere

Cattaneo, direttore dei lavori, il materiale fuori opera da ritirare in Castello. Si tratta di un complesso di pezzi voluminosi e pesantissimi il cui trasporto non potrà esser fatto che dal nostro Ufficio Tecnico con mezzi adatti. Per quanto riguarda le fotografie, l'ingegnere Cattaneo ha assicurato che esse sono già state eseguite e fors'anche già trasmesse al Comune.

11 dicembre 1928 – da Giorgio Nicodemi alla Direzione VII, Edilità e Urbanesimo

Mi pregio significare a codesta On. Direzione, riferendomi a lettera n. 142693/2640/1928, notificata a mezzo messo civico in data 3 novembre, che la cernita dei frammenti scultorei ed architettonici della demolita facciata della Casa Rossa in Corso Venezia 61 è già stata fatta e che si tratta ora solamente di provvedere al loro trasporto in Castello. I frammenti sono molto voluminosi e pesantissimi e la loro rimozione esige l'impiego di mezzi adatti che questa Soprintendenza non ha a disposizione. Mi pregio perciò rivolgere preghiera a codesta On. Direzione perché si compiacca provvedere al trasporto stesso prendendo gli opportuni accordi con l'ingegnere Cattaneo, direttore dei lavori edilizi nel predetto stabile e attuale depositario dei frammenti in questione. Mi è grato mettere a disposizione per quanto potesse occorrere il signore Mario Bezzola, funzionario addetto a questa Soprintendenza.

15 dicembre 1928

La Direzione VII non dispone di mezzi di trasporto. Potrà eventualmente provvedere la Direzione VI o l'Economato

7 febbraio 1929 – dal funzionario M. Bezzola

L'ingegner Cattaneo, direttore dei lavori al cantiere "Casa Rossa", ha sollecitato il signor Soprintendente Capo perché vengano rimossi i frammenti di sculture. Sarà necessario chiedere per il tramite della Direzione V che la Direzione VI provveda d'urgenza alla rimozione e al trasporto in Castello.

19 febbraio 1929

Conferito personalmente con l'ingegnere Fiacca, il quale invierà domani l'ingegnere Secchi a far un sopralluogo in Castello agli effetti della collocazione dei frammenti, e al loro scarico, e che in settimana giungeranno [*firma illeggibile*].

23 febbraio 1929 – da G. Nicodemi alla Direzione V

I frammenti della facciata "Casa Rossa" di Porta Venezia, a suo tempo scelti per figurare nella Gipsoteca dei Musei, sono stati quest'oggi, a cura dell'Ufficio Tecnico, trasportati in Castello e ricoverati nei sotterranei.

27 febbraio 1929 – nota della Direzione VI, Ufficio Tecnico

Il trasporto è già stato eseguito con una spesa di L. 400, come appare dall'unito consuntivo [*mancante*]. Ingegner Secchi.

Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, *Registro d'Ingresso 1926 – 1934*, serie III 7 2.

Data: 19 febbraio 1929

Numero generale d'inventario: 1438.

Descrizione: Molti frammenti (cariatidi e frammenti architettonici) della demolita facciata della “Casa Rossa” di Corso Venezia.

Osservazioni: Dono. Istituto Italiano di Previdenza, via S. Spirito 20, Milano. Protocollo 5529/1928.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Un capolavoro d'arte suntuaria del XVII secolo alla ricerca della foggia perduta

Francesco Pertegato

Tra i tanti abiti delle collezioni civiche sui quali ci siamo soffermati negli anni con Grazietta Butazzi certamente quello che ha destato il maggior interesse è l'abito in raso di seta color tané⁽¹⁾, ricamato d'argento che è oggetto di questo intervento. Ce ne siamo occupati a metà degli anni Ottanta del secolo scorso quando la direttrice d'allora, Clelia Alberici, ci ha incaricato di rimuoverlo dall'allestimento realizzato in Castello nel secondo dopoguerra e ricollocarlo in deposito. Era nelle condizioni documentate dalle fotografie in bianco e nero conservate oggi negli archivi di Palazzo Morando (FIG. 1). È stato successivamente a più riprese sottoposto all'attenzione di alcuni studiosi tra i quali Janet Arnold, autrice di una notissima serie di repertori degli indumenti più antichi conservati nei musei europei⁽²⁾, e Sheila Landi, allora direttrice dei laboratori di restauro dei tessili del Victoria & Albert Museum di Londra.

A causa di alcune vistose manomissioni, forse praticate in occasione dell'ingresso nelle raccolte comunali, le osservazioni non hanno condotto allora ad un'ipotesi condivisa sulla foggia e la cronologia di quello che potrebbe rivelarsi uno dei più rari reperti tessili del Paese (anche il sospetto che si tratti di un falso ottocentesco è stato avanzato). Il nostro rammarico era dovuto alla consapevolezza che solo nel corso di un intervento di restauro sarebbe stato possibile, rimuovendo gradualmente gli interventi incongrui, individuarne la foggia corretta, soprattutto quella della cosiddetta 'marsina'; ma per varie ragioni l'impresa non è mai stata affrontata. Per questo, quando Alessandra Mottola Molfino e Chiara Buss hanno proposto alcuni cicli di letture a ricordo e in onore della compianta amica e studiosa, condotti tra 2014 e 2015, a me è sembrato che si dovesse raccogliere il testimone di quel lontano progetto perché quanto allora individuato non solo non andasse perduto ma venisse, se possibile, arricchito. La presentazione – avvenuta il 18 marzo 2015 presso Palazzo Morando – dell'abito, a confronto con la sua replica appositamente ricostruita in una foggia ritenuta più pertinente, ha avuto questa finalità.



FIG. 1 - Manifattura lombarda, *Abito femminile*, prima metà del secolo XVII, inv. COSTUMI 95a,b,c, 96 (*pianelle*), 97 (*manicotto*). Milano, Palazzo Morando|Costume Moda Immagine. L'abito come era stato esposto nelle sale del Castello Sforzesco nell'allestimento del secondo dopoguerra

Rilievi di struttura e ricostruzione

L'abito – composto di veste (busto e gonna) e sopravveste, oltre alle calzature e al manicotto⁽³⁾, è stato acquistato per 4.000 lire il 2 giugno 1904 dall'antiquario fiorentino Emilio Costantini, uno tra i più stimati della città. Negli atti di compravendita e nelle didascalie di identificazione viene descritto come un costume della famiglia de' Torriani o Torriani, composto di sei pezzi, «di gusto derivato dal Nord Europa», assegnato genericamente al «seicento», oppure datato «1595-1605»⁽⁴⁾.

La copia ha la finalità di metterlo efficacemente a confronto con i documenti di natura iconografica e storica, ricostruendone la foggia originaria senza intervenire sul manufatto antico. L'operazione è stata preceduta, com'è ovvio, dal rilievo grafico di tutte le parti componenti ogni singolo indumento che, oltre a metterne in luce nei dettagli la tecnica sartoriale, ha consentito di individuare le alterazioni introdotte nel secolo scorso.

Il tessuto scelto per la ricostruzione è raso di cotone, paragonabile per peso, flessibilità e lucentezza a quello originario; la scarsa gamma dei colori reperibili ha indotto a preferire un delicato color avorio che risulta a suo modo appropriato.



FIG. 2 - *Busto (giuppone)* dell'abito allo stato attuale visto di fronte, inv. COSTUMI 95b. Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine. Le soprammaniche sono state montate qui erroneamente e sono, come le maniche, orientate verso il dorso

Preliminare alla ricostruzione è stato il trattamento per conferire alle sole sezioni ricamate la consistenza che il tessuto ha nell'originale, ottenuta mediante l'applicazione sul rovescio di un tessuto autoadesivo, effettuata prima del taglio.

- Busto (*giuppone*⁽⁵⁾), inv. COSTUMI 95b – Il davanti è stato scambiato col dorso (FIG. 2); di conseguenza le maniche sono orientate verso la schiena. Le soprammaniche, del tipo 'a gozzo'⁽⁶⁾, sono state erroneamente montate sul busto (si scoprirà che provengono dalla sopravveste); per farlo agevolmente sono state allargate all'attaccatura mediante un taglio di circa 5 cm che ha coinvolto un'area ricamata; ciò conferma trattarsi di una manomissione.

Col busto fa corpo unico il corsetto interno (FIG. 3), costituito da un doppio strato di lino bianco, irrigidito da una trentina di stecche in osso di balena mantenute in posizione da cuciture parallele; insieme alla fasciatura del seno serviva a dare alla parte superiore del corpo la forma tronco-conica.

La ricostruzione non ha presentato difficoltà: effettuati i rilievi (FIG. 4) e assegnate le soprammaniche alla sopravveste, le sezioni componenti sono state assemblate (FIG. 5).

- Gonna (*sottanino*), inv. COSTUMI 95a – Non presenta alterazioni sostanziali (FIG. 6), se non il rifacimento degli orli; mostra ben visibile, a 4 cm dal margine superiore, la linea di fori distanti 3,5-4 cm l'uno dall'altro, testimonianza del procedimento utilizzato per arricciare, più probabilmente pieghettare, il tessuto in vita; sul davanti sono presenti due ampie lacune (FIG. 7) risanate con lo stesso tessuto dell'abito. Nonostante la struttura rilevata sia oltremodo semplice (FIG. 8) – sette teli (di altezza pari a 56 cm) assemblati alle cimose, con una differenza di lunghezza tra il centro e i fianchi di 11,5 cm ca. – è l'indumento la cui foggia è stata più degli altri oggetto di congetture. Quella adottata è pertanto un'ipotesi, formulata a partire sia dalle evidenze materiali rilevate sia dal confronto con i non numerosi ritratti noti dell'epoca.
- Sopravveste (*roba*), inv. COSTUMI 95c – La cosiddetta 'marsina' (FIG. 9) era indubitabilmente un indumento del tipo della *ropa* spagnola; lo si deduce dalla modalità con la quale i quarti anteriori sono stati trascinati verso il dorso, al di sotto dello sprone, provocando un'anomala arricciatura del tessuto sotto il braccio (FIG. 10); in corrispondenza dell'attuale cucitura centrale posteriore il tessuto è stato tagliato, interrompendo la continuità del ricamo, e in parte asportato. I due dettagli e l'ampia porzione di tessuto utilizzato per risanare la lacuna della gonna fanno supporre un'estesa asportazione dal dorso, tale da rendere problematica la stima della sua ampiezza. Una circostanza fortuita ha permesso di avanzare una prima ipotesi circa la struttura sartoriale. Si tratta della sopravveste conservata nel Monastero di Montevergine a Messina, utilizzata per rivestire il corpo della santa Eustochia Calafato ad un secolo dalla morte (1495), sottoposta a rilievo



FIG. 3 - Dettaglio del corsetto all'interno del busto

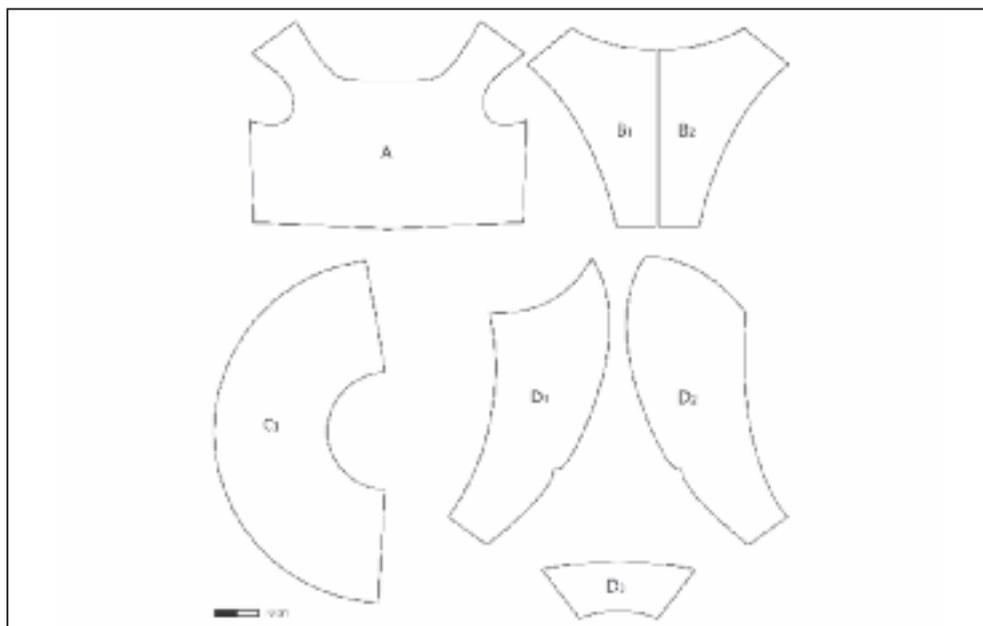


FIG. 4 - Restituzione grafica delle parti componenti il busto: A sezione anteriore; B1 e B2 dorso; C1 metà destra della baschina; D1 e D2 manica sinistra; D3 polsino

(FIG. 11) nel corso del restauro effettuato negli anni 1992 e 1995, con la consulenza di Grazietta Butazzi che l'ha assegnata al 1570-1580⁽⁷⁾. È composta di quattro quarti, due anteriori e due posteriori, rastremati ai vertici e completati all'orlo da due inserti triangolari, un procedimento di taglio illustrato dai diagrammi sartoriali spagnoli pubblicati tra l'ultimo decennio del Cinquecento⁽⁸⁾ e il secondo del Seicento⁽⁹⁾. Una sopravveste più simile a quella che doveva essere la nostra si conserva al Victoria & Albert Museum di Londra (FIG. 12), cronologicamente più pertinente (1610-1620) e con manica 'a gozzo'. Realizzata in velluto pesante e di fattura piuttosto semplice, anche se gravemente mutila attesta quanto ampia potesse essere la *roba*, messa in evidenza dai rilievi di Janet Arnold⁽¹⁰⁾ che confermano sia la struttura a quattro quarti larghi quanto l'altezza del tessuto, sia la presenza di due inserti triangolari che partono però dall'attac-



FIG. 5 - Copia del busto confezionata dall'autore a corredo del presente studio. Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine. Si vede come la baschina poggiasse sulla gonna (*sottano*), a sua volta sostenuta da un guardinfante a cupola



FIG. 6 - Particolare della gonna. Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine



FIG. 7 - Dettaglio della gonna che mostra una vasta lacuna risanata in passato con tessuto tratto da altro indumento dell'abito, probabilmente la sopravveste (*roba*). Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

catura delle maniche. Effettuati i rilievi di quanto resta (FIG. 13) si è ipotizzata una struttura analoga e realizzato di conseguenza la ricostruzione (FIGG. 14, 15), anche tenendo conto delle dimensioni della gonna. Le soprammaniche, aperte verticalmente dalla spalla all'avambraccio, sono state posizionate in modo che la fenditura orizzontale presenti il tratto minore verso l'interno, come suggerito dalla ritrattistica.

- Fodere – Sopravveste, maniche della veste e della sopravveste e baschina (*falda* o *faldina*) del busto, sono foderate con moiré di seta di colore simile a quello del raso; la gonna con taffetas di seta anch'esso di colore compatibile. I due tessuti, certamente antichi, potrebbero anche non essere originari.
- Manicotto (*guantino*), inv. COSTUMI 97 – È un accessorio diffuso a Milano nel XVII secolo⁽¹¹⁾ (FIG. 16); è ricamato col motivo presente negli altri indumenti, nella versione con la torre.
- Pianelle (*zibre* nel lessico lombardo), inv. COSTUMI 96 – Il modello è quello di influenza spagnola (FIG. 17) con la suola a tronco e pianta ovoidale, diverso da quello veneziano caratterizzato da una suola più alta, incavata al centro e centinata alla base⁽¹²⁾. La suola (alta 12 cm circa) è di legno, rivestita di raso di seta ricamato col motivo consueto; la tomaia è in pelle e il moiré di seta è usato come fodera e questo dettaglio potrebbe segnalare un intervento di manutenzione. L'uso milanese di calzature così alte, anche se molto meno di quelle veneziane, è stigmatizzato ironicamente da Carlo Maria Maggi⁽¹³⁾.

Indagine storico-iconografica

La struttura sartoriale, per essere tradotta in forma tridimensionale, ha richiesto che questa venisse individuata dal confronto con i soli documenti reperibili per un'epoca in cui i reperti materiali sono, come visto, rarissimi: quelli iconografici e quelli d'archivio.

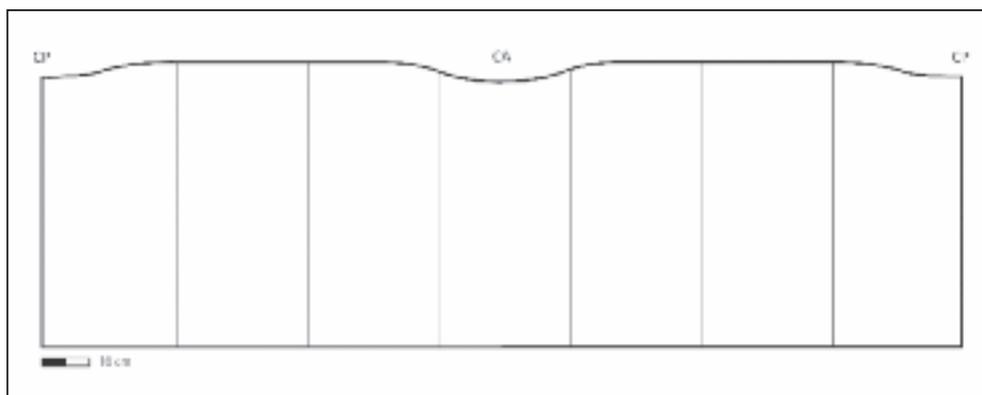


FIG. 8 - Restituzione grafica della gonna: CA centro anteriore; CP centro posteriore

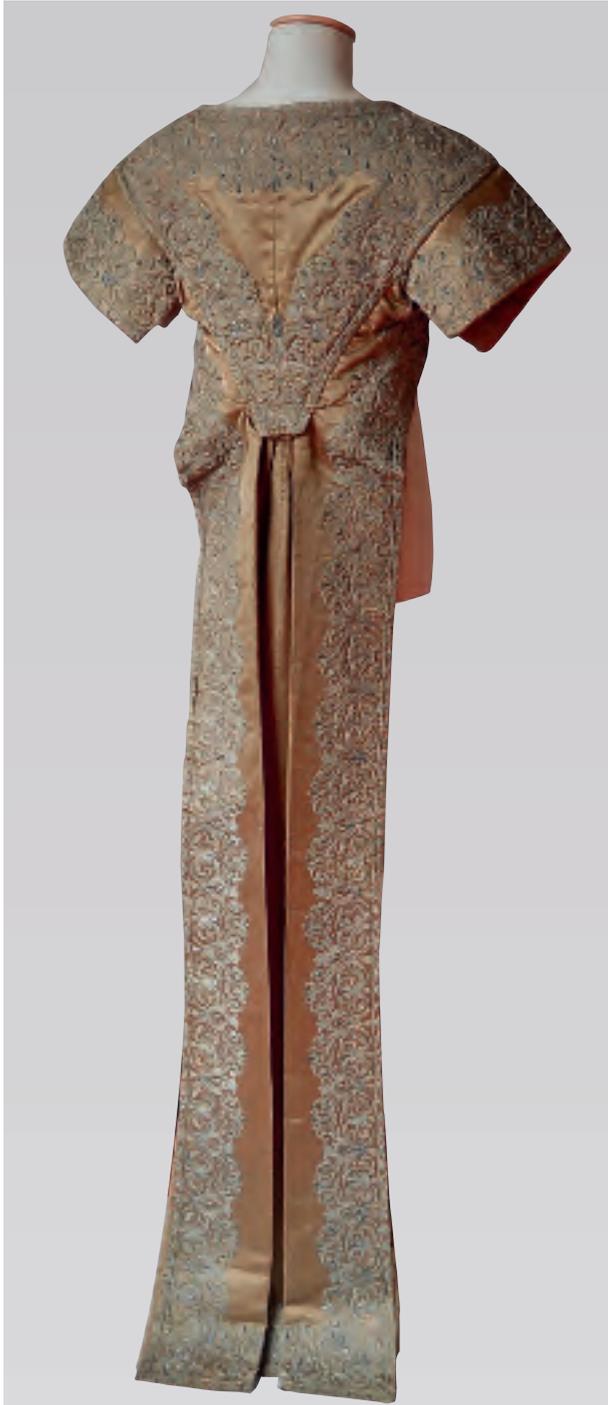


FIG. 9 - *Sopravveste*, inv. COSTUMI 95c. Milano, Palazzo Morando|Costume Moda Immagine



FIG. 10 - Dettaglio della sopravveste: è visibile l'arricciatura provocata sui quarti anteriori per costringerli verso il dorso. Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

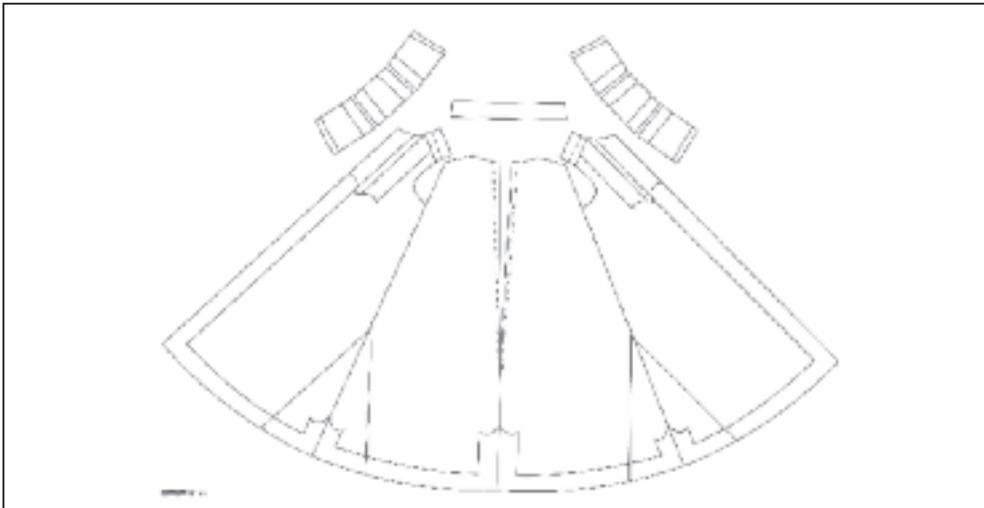


FIG. 11 - Restituzione grafica della sopravveste conservata nel Monastero di Montevergine a Messina, databile al 1570-1580



FIG. 12 - Manifattura italiana (tessuto), manifattura inglese (confezione), *Sopravveste*, 1610-1620, Acc. n. 178-1900. London, Victoria & Albert Museum. La fitta pieghettatura nella parte alta del dorso mostra la grande ampiezza dei quarti posteriori (la parte inferiore è una ricostruzione di restauro)

L'abito rientra nella tipologia influenzata dalla moda⁽¹⁴⁾ spagnola diffusa in Europa tra la seconda metà del XVI secolo e i primi decenni del XVII e che in parte dell'Italia perdura, come vedremo, almeno fino alla metà del Seicento. La Lombardia conosce in questo periodo una floridezza che dà grande impulso alla produzione sontuaria come le sete, i velluti e i tessuti pregiati, i ricami e i gioielli; la capitale del ducato è anche 'capitale della moda'⁽¹⁵⁾. Alla fine del Cinquecento, il duca di Rohan, venuto dalla Francia a Milano, scrive a proposito dell'abbigliamento dei gentiluomini:

questa clientela ha spinto gli artigiani a rendersi eccellenti ciascuno nel suo mestiere sorpassando tutti gli altri italiani. Di modo che se si è desiderosi di avere [...] belle stoffe [...] ricami di qualsiasi genere, e in breve tutto quello che si può desiderare, se si può fornirsi a Milano non si deve cercare altrove⁽¹⁶⁾.

La struttura formale della moda femminile è efficacemente descritta da Rosita Levi Pisetzky come: «geometricamente irrigidita con uno schema a linee rette che si allargano a cono verso le spalle e verso il basso della veste»; inoltre «L'impressione di rigidità è aumentata dalla linea tubolare della manica lunga e stretta»⁽¹⁷⁾. La veste è frequentemente divisa in due capi: il busto (*giuppone*)⁽¹⁸⁾ e la gonna (*sottanino*): una sintesi esemplare è costituita dall'abbigliamento di Maria de' Medici ritratta da Pietro Fachetti nel 1593-1595⁽¹⁹⁾, oppure da alcune illustrazioni comparse ne *Le grazie d'amore* di Cesare Negri del 1602 (FIG. 18). Per quanto riguarda specificamente la Lombardia Levi Pisetzky mette in evidenza alcune peculiarità rivelatesi utili ai fini di questo studio: la larga scollatura quadrata del busto e un'ampiezza della

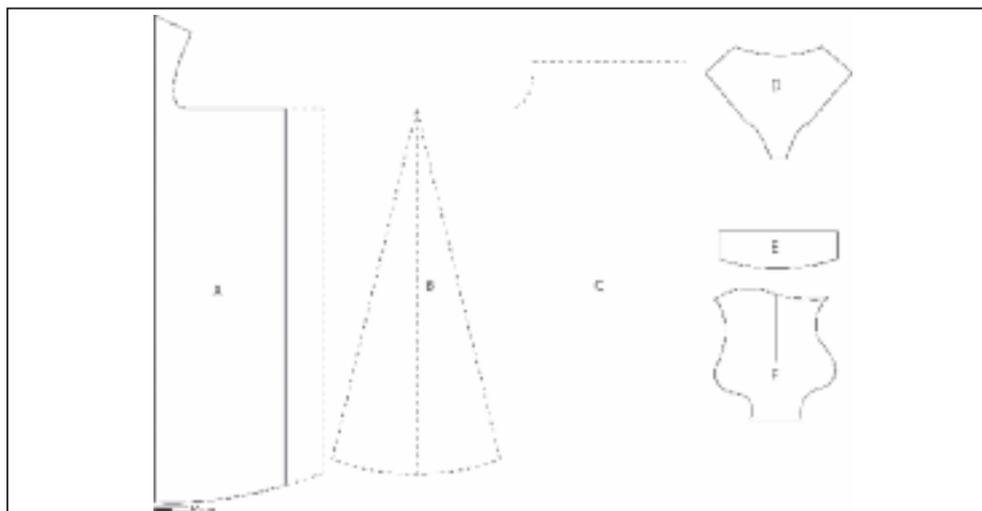


FIG. 13 - Restituzione grafica della sopravveste, secondo l'ipotesi adottata nella replica dell'indumento: A quarto anteriore sinistro; B inserto triangolare sinistro; C quarto posteriore sinistro; D sprone del dorso; E spallino; F soprammanica destra



FIG. 14 - Copia dell'abito comprensiva di busto, gonna e sopravveste. Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine

gonna maggiore che negli altri centri italiani, tenuta gonfia dalla faldiglia (*faldia*)⁽²⁰⁾, altrimenti detta guardinfante⁽²¹⁾, composta da cerchi di vimini o di metallo, con l'aggiunta di cuscinetti sui fianchi⁽²²⁾.

Sopra la veste è talvolta indossata la sopravveste (*soprana*), chiamata *vestura* o *roba* (Piemonte) e verso la fine del XVI secolo *marsina*⁽²³⁾, un indumento penetrato nella cerchia della nobiltà e della corte spagnola dai possedimenti asburgici delle Fiandre che – osserva Butazzi – conferisce all'abbigliamento una «accezione di maggior prestigio e dignità». In Inghilterra viene denominata 'alla fiamminga'⁽²⁴⁾; in Italia è descritta come «una veste largamente aperta davanti, e molto ricca dietro dove formava dei cannoni partendo dalla vita piuttosto alta»⁽²⁵⁾. Chiarificatrici sono anche le proibizioni del Magistrato milanese delle Pompe, datate 1613 e 1622 in cui si scrive: «coprono la persona fino al piede [...] con doppie maniche in braccio et pendenti»⁽²⁶⁾.



FIG. 15 - Ripresa ravvicinata della replica che mostra le posizioni della manica, nel busto, e della soprammanica 'a gozzo', nella sopravveste



FIG. 16 - *Manicotto (guantino)*, inv. COSTUMI 97. Milano, Palazzo Morando|Costume Moda Immagine



FIG. 17 - *Calzature (pianelle)*, inv. COSTUMI 96. Milano, Palazzo Morando|Costume Moda Immagine

Per quanto concerne i tessuti e le decorazioni, l'uso del raso e dei ricami è attestato da ritratti e dati d'archivio⁽²⁷⁾. Agli inizi la *roba* è aperta dalla vita in giù, come mostrano due figurini di Cesare Vecellio (1598), uno dei quali riferito alle «Nobildonne di Milano e altrove in Lombardia»⁽²⁸⁾ (FIG. 19). La stessa foggia è riconoscibile nel ritratto di Isabella Vertemati Franchi, assegnato al 1600 circa⁽²⁹⁾. Successivamente sarà aperta per tutta l'altezza, come nel ritratto della gentildonna Arconati, realizzato nello stesso torno d'anni⁽³⁰⁾. Elemento fortemente caratterizzante è la manica che subisce, tra Cinquecento e Seicento, un vero capovolgimento di linea⁽³¹⁾. Inizialmente è corta e sbuffante, come si può rilevare dalla restituzione grafica (FIG. 11); «il braccio è allora coperto dalle maniche della sottana, che nel resto



FIG. 18 - Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Milano 1602, inv. Cost. vol. W20, tav. 4. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Nell'illustrazione si nota che nell'abito femminile maniche e soprammaniche sono montate sul busto

della persona [...] rimane nascosta»⁽³²⁾. Altre volte compaiono «grandi maniche [in realtà soprammaniche] aperte dalla spalla, che ricordano il modello antico ‘ad ale’, dalle quali esce la manica aderente della sottana»⁽³³⁾. Ancora più peculiari sono quelle nella forma detta ‘a gozzo’ visibili nei ritratti femminili, talvolta anche in quelli maschili, tra il 1570 e il 1640. Normalmente manica e soprammanica sono abbinata nella veste, lasciando la seconda pendere dietro (FIG. 18). In presenza di una sopravveste l’esame dei ritratti mostra che la soprammanica è sempre montata su questa (FIG. 19). L’attaccatura di manica e/o soprammanica è coperta dagli *spallini*⁽³⁴⁾, presumibilmente con l’intento di celare i ganci o le fettucce che assicurano le maniche alle spalle; spesso infatti queste erano staccate, come attestano gli inventari di corredo⁽³⁵⁾. A partire dalla sconfitta della Spagna nelle due guerre del Monferrato (1631) che segnano l’inizio di un rovesciamento dello scacchiere politico in Europa, il predominio della moda spagnola viene prima insidiato e poi sostituito progressivamente da quello di influenza francese, che propone un abbigliamento più raffinato, sciolto e mondano. Gli elementi maggiormente caratterizzanti questo avvicendamento di gusto sono, come mette in rilievo Butazzi, «l’abbandono della *faldiglia* o *vertugado* e lo sviluppo in senso orizzontale della scollatura, da spalla a spalla, segnata da un ampio colletto a mantellina di pizzo»⁽³⁶⁾; anche le maniche si gonfiano in due o più sbuffi, diventando un ulteriore volume innovativo. La dicotomia tra i due sistemi vestimentari salta all’occhio nel confronto tra i ritratti delle due figlie di Caterina de’ Medici, regina di Francia, ascese anch’esse al trono attraverso matrimoni dinastici – Elisabetta a quello di Spagna ed Enrichetta Maria a quello d’Inghilterra – ritratte entrambe nel 1632, rispettivamente da Diego Velazquez e Anton Van Dick⁽³⁷⁾. In Italia la penetrazione della nuova moda avviene lentamente e attraverso adattamenti e commistioni. Nel 1630 una legge vieta a Milano l’uso di fogge ‘forestiere’; la scarsa efficacia del provvedimento è però dimostrata dal diffondersi di termini stranieri nella moda⁽³⁸⁾. Ancora a metà del secolo gli influssi delle due mode convivono. Agostino Lampugnani segnala ad esempio, riferendosi agli abiti di due dame, che una vestiva ‘alla spagnola’ caratterizzata dall’ampio guardinfante, mentre l’altra indossava il «farsetto [...] o com’ora s’addomanda, casacchino alla francese»⁽³⁹⁾. L’abbigliamento d’influenza spagnola rimane in uso anche dopo la metà del secolo: l’uso del guardinfante è confermato, almeno fino al 1664, da Sebastiano Locatelli, e in un elenco del 1668 compare un «vestito alla fiamenga», ovviamente insieme ad altri «alla francese»⁽⁴⁰⁾. A questa persistenza dell’influsso iberico sembra appartenere il nostro abito, per la presenza della sopravveste nella tipologia della *roba*, per la foggia attillata e la manica stretta del busto, oltre che per la soprammanica a gozzo di cui si ha un esempio tardivo in ambito lombardo nel ritratto di Antonia Maria Belli Fenaroli, di Carlo Ceresa, assegnato al 1640-1650 (FIG. 20)⁽⁴¹⁾.



FIG. 19 - Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1598, inv. LP vol. JI, f. 166v. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Nell'illustrazione, riferita alle «Nobildonne di Milano e altrove in Lombardia», le soprammaniche sono montate sulla sopravveste



FIG. 20 - Carlo Ceresa, *Antonia Maria Belli Fenaroli*, 1640-1650. Collezione privata. Vi è raffigurato uno degli ultimi esempi di soprammanica 'a gozzo'

L'abito ricostruito prende forma

L'indagine fin qui condotta ha richiesto ulteriori approfondimenti mirati ad individuare nello specifico la foggia dell'abito, in particolare della gonna, in ragione soprattutto della grande ampiezza (394 cm, a fronte della circonferenza del busto in vita di soli 62 cm) e della diversa lunghezza al centro e sui fianchi (112,5/123 cm). Anche la peculiare forma della baschina, divisa in due metà che insieme danno origine ad un cerchio quasi completo, costituisce un dettaglio da non trascurare. I primi esempi di una forma simile si trovano nelle vestine che il principe Baltasar Carlo indossa in due ritratti dovuti a Velazquez, rispettivamente del 1631-1632 e del 1632-1633⁽⁴²⁾ (FIG. 21). Assegnato al 1640 circa è il ritratto di donna Olimpia Pamphili Moidalchini, cognata di papa Innocenzo X, con la nipotina Olimpiuccia Giustiniani. Nella veste di quest'ultima⁽⁴³⁾ va notata, oltre alla forma della baschina, circolare anche se divisa a spicchi, la volumetria della gonna evidentemente sostenuta dal guardinfante emisferico, molto diverso da quelli del principino spagnolo. Il passaggio tra l'una e l'altra foggia può essere esemplificato da due ulteriori ritratti. Nella veste della dama (forse Pantasilea Dotto Capodilista) dipinto da Chiara Varotari nel 1630⁽⁴⁴⁾, indubbiamente di tipo spagnolo, la gonna si gonfia con pieghe in vita e lascia ancora intuire al di sotto un guardinfante tronco-conico. Nel ritratto di Maria Caterina Farnese, moglie di Francesco I d'Este, dipinto da Nicolas Regnier nel 1638⁽⁴⁵⁾, si nota invece già un preciso riferimento francese nel grande rigonfiamento delle maniche ma anche alla moda spagnola per il rigido guardinfante emisferico. Una forma simile è attestata in questi stessi anni (1640) a Milano da Agostino Lampugnani il quale osserva, a proposito di una dama abbigliata secondo la moda spagnola: «Vestiva costei stravagante invoglio, che davanti, e d'ogni intorno le faceva smisurato ingombro». In un sonetto riassuntivo scrive poi: «Queste Signore Dame un Mappamondo / Si portan per vestura, e Guardinfante / L'appellano [...]»⁽⁴⁶⁾. Le cronache trovano a loro volta un puntuale riscontro nella veste indossata dalla nobildonna Anna Monti Secco d'Aragona, nel ritratto assegnato al 1661 (FIG. 22)⁽⁴⁷⁾: oltre ad un busto ormai inequivocabilmente ispirato alla moda di Francia presenta una gonna 'a cupola' perfetta, con una fitta arricciatura distribuita uniformemente sull'intera circonferenza in vita. Una forma a calice e una linea più ovale si osservano invece nel ritratto di Maria Virginia Borghese, principessa Chigi, datato al 1659⁽⁴⁸⁾: l'allargamento della gonna sui fianchi costituisce un utile suggerimento per la foggia della nostra.

Dove e quando?

L'ipotesi di foggia appena illustrata costituisce anche un'indicazione per quanto riguarda il luogo e il periodo di confezione dell'abito. L'assegnazione a produzione milanese, o almeno lombarda può essere supportata dai numerosi riscontri tecnici –



FIG. 21 - Diego Velasquez, *Ritratto del principe Baltasar Carlo all'età di tre anni*, 1632-1633, inv. P12. London, Wallace Collection



FIG. 22 - Pittore lombardo, *Anna Monti Secco d'Aragona*, 1661, inv. 40. Milano, Quadreria dell'Ospedale Maggiore

come il colore del tessuto e i materiali e la tecnica del ricamo (si veda qui di seguito) – iconografici e documentali fin qui segnalati.

Per quanto concerne i riferimenti cronologici non si può prescindere da alcune date cruciali.

1628: è l'anno del 'campionario' milanese dei tessuti «forastieri», in cui ne figurano tre di color tané. Il documento è compilato tra il gennaio e il febbraio di quell'anno, in applicazione di una legge promulgata alla fine dell'anno precedente che imponeva ai mercanti di vendere i tessuti in loro possesso prodotti al di fuori del ducato entro i successivi tre mesi, in alcuni casi portati a sei; l'operazione viene conclusa alla fine del luglio successivo⁽⁴⁹⁾. Si tratta di una misura protezionistica legata alla crisi economica che investe l'economia europea, e di conseguenza quella italiana, a partire dal 1619-1622, con pesanti ripercussioni sull'industria tessile lombarda⁽⁵⁰⁾, soprattutto a causa dell'agguerrita concorrenza di tessuti inglesi, francesi e olandesi⁽⁵¹⁾, di produzione più semplice e meno costosa.

1631-1633: i due ritratti del principe Baltasar Carlo (FIG. 21) costituiscono una preziosa testimonianza sia per la forma e le dimensioni della baschina, che per l'organizzazione del ricamo nella gonna (il dipinto, ora a Boston, è del 1631-1632).



FIG. 23 - Sprone del dorso della sopravveste in cui si evidenzia l'organizzazione a fasce dei ricami

1640: il ritratto di Olimpiuccia Giustiniani mostra una gonna tendenzialmente emisferica su cui poggia la baschina: entrambe sembrano compatibili con la foggia ipotizzata per quella del nostro abito.

La peste devastante descritta nel capolavoro di Alessandro Manzoni rientra in quest'arco temporale. Si sa che l'abbassamento del tenore di vita che ne era conseguito aveva provocato, anche tra le classi agiate, il diffondersi di un vestire sciatto e dimesso, al quale non doveva essere estraneo il desiderio di prevenire proteste popolari per la carestia. La morte di molti artigiani e la pressione fiscale avevano fatto il resto⁽⁵²⁾. La ripresa deve però essere stata piuttosto rapida secondo quanto testimonia il conte Onofrio Castelli che era stato bloccato a Milano dalla peste, tra il 1633 e il 1634⁽⁵³⁾. Non si può quindi escludere che la confezione dell'abito sia stata condotta in un atelier di ricamo rimesso prontamente in funzione, facendo ricorso ad una tecnica più semplice di quella della tessitura, e risparmiando sulla quantità di metallo a favore di una maggior estensione delle aree ricamate. È solo un'ipotesi che non vuol essere definitiva, ma che sembra non mancare di ragionevolezza.

Cenni sulla decorazione a ricamo

Fra 1580 e 1630 i ricami diventano una delle maggiori produzioni milanesi legate al fasto e al lusso⁽⁵⁴⁾; il fatto che una legge suntuaria del 1539 li proibisca nel modo più assoluto dimostra quanto continuassero ad essere ricercati, soprattutto quelli in seta spesso lussuosi d'oro e d'argento⁽⁵⁵⁾. La richiesta crescente è legata al primato raggiunto dai ricamatori operanti in città o nel ducato, «come il Scipioni, il Delfinone, la Margherita Barga, la Veronica Scala e Caterina Cantoni [...] celebrati in tutta Europa»⁽⁵⁶⁾, che operavano sia per la committenza ecclesiastica sia per quella secolare⁽⁵⁷⁾. Della Cantoni restano segnalazioni nei guardaroba con l'espressione «ricamato alla cantona». Rosita Levi Pisetzky osserva poi che – come nel nostro abito - il ricamo è «disposto in fasce lungo i bordi delle vesti» e che, «oltre al filo in oro e argento, si impiegano materiali lucenti come il cristallo», inclusi 'margheritine' e 'canorigli', cioè piccolissime perline forate e canettine, da cucire sulla stoffa⁽⁵⁸⁾.

L'impianto decorativo è quello tipico dei bordi di pizzo, qui utilizzato aggiustandone il disegno ai profili delle sezioni che compongono i singoli indumenti (FIG. 23). Nella sua declinazione più semplice consiste nella successione orizzontale di uno stesso modulo, speculare sull'asse verticale (FIG. 24), costituito da una cornice mistilinea da cui si dipartono formazioni vegetali di foglie e infiorescenze ad andamento naturalistico. L'individuazione di eventuali fonti dirette richiederà approfondimenti futuri da parte degli specialisti. Un'utile comparazione iniziale può tuttavia essere suggerita con alcuni disegni dell'opera a stampa *Vari Disegni di Merletti inventati da Bartolomeo Danieli Bolognese...*, edito più volte a Bologna tra il 1610 e il



FIG. 24 - Modulo del ricamo dell'abito nella sua versione più semplice

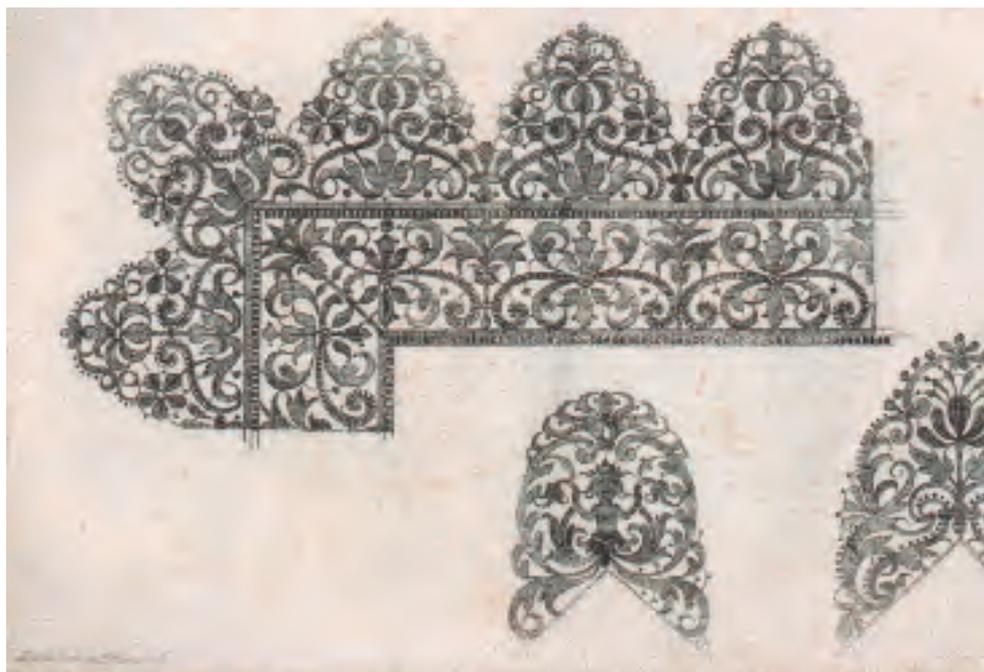


FIG. 25 - *Vari Disegni di Merletti inventati da Bartolomeo Danieli Bolognese...*, Bologna 1639, pag. 21. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

1639⁽⁵⁹⁾ (FIG. 25). Lo schema di base viene utilizzato con piccole varianti in funzione dell'ampiezza dell'area da ricamare. Nella gonna, che ha le dimensioni maggiori, oltre ad un bordo all'orlo di altezza quasi doppia (FIG. 26), sono presenti quattordici fasce verticali che hanno l'andamento tipico delle candelabre (FIG. 27); nell'uno e nelle altre figurano, inseriti tra le volute, la torre e coppie di delfini, alternativamente addorsati e affrontati.

Per quanto riguarda il bordo non è difficile riconoscere il modulo sopra descritto, il quale dà origine ad uno sviluppo complesso ma coerente. Ciò è vero anche per le candelabre dove però, grazie all'andamento verticale, i tralci, completi di foglie e fiori, hanno uno sviluppo maggiore e risultano meno costretti dalla griglia geometrica; qui, inoltre, la torre e le coppie di delfini sono disgiunti. La torre isolata è presente anche sul maniccotto.

Un ultimo aspetto va considerato. L'inserimento nel ricamo di due elementi figurativi come appunto la torre e i delfini – i portati simbolici dei quali sono assai vari – solleva un altro problema. Tra i tanti significati non si possono escludere quelli di forza e di fedeltà; potrebbero pertanto far pensare ad un abito di nozze; la vita estremamente sottile e il busto piatto fanno d'altra parte pensare ad una donna molto giovane. Non si può tuttavia escludere che la torre costituisca l'emblema dei Torriani –



FIG. 26 - Dettaglio del bordo ricamato all'orlo della gonna: nel modulo sono inseriti la torre e i delfini, alternativamente affrontati e addorsati alla stessa



FIG. 27 - Dettaglio del ricamo delle gonna nelle fasce verticali: torre e coppie di delfini sono inseriti separatamente in una composizione che ha l'andamento della candelabra

famiglia protagonista della storia milanese fin dal medioevo⁽⁶⁰⁾ – indicati nel documento d’acquisto, anche se resta il sospetto che la presenza della torre abbia indotto l’antiquario Costantini a dotare l’abito di una patente di nobiltà.

Per quanto riguarda la tecnica esecutiva, il ricamo è realizzato con filo, cordoncino e lamina d’argento. I primi due, di diversi spessori, sono com’è noto ottenuti avvolgendo una lamella metallica, ricavata probabilmente per battitura di un trafilato⁽⁶¹⁾, attorno ad un’accia di seta, nel nostro caso sbiancata. Oltre a diversi spessori dell’accia si è fatto ricorso alla modalità di lasciare questa in parte scoperta, probabilmente per ragioni di costo ma con modalità orientate anche a fini espressivi (FIG. 28): nei delfini la superficie metallica risulta compatta e brillante perché l’avvolgimento della lamina è piuttosto serrato; una superficie ‘satinata’ è ottenuta invece lasciando l’accia di seta scoperta per piccoli tratti, quando fili binati sono fissati con la tecnica del ‘punto posato’ o del ‘punto canestro’ su imbottitura; nel filo e nel cordoncino utilizzati come profili e cornici la superficie scoperta è maggiore e questo ne mette in evidenza più che la lucentezza il forte rilievo. Alcuni dettagli sono inoltre ottenuti con lamina d’argento in una sorta di punto pieno che doveva dare origine



FIG. 28 - Particolare del ricamo che mostra le diverse modalità di impiego dei filati e della lamina d’argento

ad un effetto di particolare brillantezza. Gli occhi dei delfini sono, infine, costituiti da perline di vetro nero, forate e cucite.

Nel busto, nelle maniche, nelle soprammaniche e nello sprone della sopravveste il ricamo è stato condotto prima del taglio e della confezione nelle sezioni disegnate sul tessuto; nella gonna dopo che l'indumento era stato confezionato; nella sopravveste il procedimento seguito non è, allo stato attuale, individuabile con la sola osservazione. Il ricamo è stato effettuato prevalentemente sul solo raso di seta; nella baschina del busto, nelle maniche, nelle soprammaniche, negli *spallini* e nello sprone della sopravveste, attraverso inter-fodere, di diversi spessori.

Un grazie riconoscente a Claudio Salsi, Direttore del Settore Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici del Comune di Milano, che ha introdotto la lettura ricordando la proficua e pluridecennale collaborazione di Grazietta Butazzi, Chiara Buss e mia nello studio e nella conservazione delle ricchissime collezioni civiche di tessili, a seguito delle sollecite iniziative della compianta Clelia Alberici. Grazie in particolare alle amiche Alessandra Mottola Molfino, per avermi indirizzato nella ricerca sulle fonti iconografiche dei ricami, e Chiara Buss, per le preziosissime segnalazioni sui tessuti e i materiali del ricamo in ambito lombardo. Grazie ancora a Marina Messina già direttore delle Raccolte Storiche, a Simonetta Andolfo Responsabile Amministrativo, a Ilaria De Palma conservatore, a Rita Menghini, e a tutto il personale delle raccolte di Palazzo Morando|Costume Moda Immagine per l'efficienza e il tratto squisitamente cordiale con i quali hanno collaborato, sia alla fase dei rilievi sugli indumenti originari, sia a quella di montaggio della replica in occasione della sua presentazione. Questo non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di Stefania Sansoni che fa parte del non numeroso ma qualificato gruppo dei miei ex collaboratori. Ringrazio infine gli allievi del corso di Scenografia (classe 4^a A) e i docenti di indirizzo del Liceo Artistico Statale 'Nanni Valenti' di Monza, che hanno curato l'elaborazione grafica dei rilievi dell'abito.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il termine è segnalato da R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 5 voll., Roma 1964-1969, III, *Il Seicento*, 1966, pp. 301-484, in particolare pp. 391, 442. Il riconoscimento del colore si deve invece a Chiara Buss che lo ha individuato in un 'campionario' del 1628 conservato presso l'Archivio di Stato di Milano (attualmente fondo Cimeli; da ora in poi ASMi), *1628. Mostre de' Drappi Forastieri che si trovano presso Mercanti*, cc. 6r, 7r. Il documento è riprodotto in C. BUSS, *Seta. Dizionario delle mezzetinte 1628-1939*, Milano 2013, pp. 12-29.
- ⁽²⁾ J. ARNOLD, *Patterns of Fashion*, 4 voll., Londra 1964-1988; l'ultimo volume è uscito postumo, completato da J. Tiramani e S. M. Levey.
- ⁽³⁾ La cuffia (inv. COSTUMI 88, Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine) che si vede nella FIG. 1, ancorché coeva, non è di pertinenza.
- ⁽⁴⁾ Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte (ACRA), serie III, 16. *Doni-depositi-acquisti*: «80 [numero di protocollo], 17 marzo 1904, Costantini prof. Emilio / Firenze costume del Seicento, della Famiglia de' Torriani, composto di sei pezzi / 6000 [prezzo domandato], acquisto 17 marzo 1904 / 2 giugno 1904 / 29 luglio 1904 / 12 giugno 1904. 4000 [somma pagata] 172 [numero di pagamento]».
- ⁽⁵⁾ Per il lessico dell'epoca (riportato in corsivo) si fa riferimento a quello utilizzato da LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, pp. 383-397.
- ⁽⁶⁾ *Manga redonda* in spagnolo, *Spanish sleeve* in inglese.
- ⁽⁷⁾ F. PERTEGATO, G. BUTAZZI, *Una sopravveste del XVI secolo*, «Kermes», 46 (2002), pp. 21-35.
- ⁽⁸⁾ Si veda in particolare: J. DE ALCEGA, *Libro de Geometria, Pratica, y Traça...*, Madrid 1589, ff. 70v e 71v - *Ropa de seda para muger*.
- ⁽⁹⁾ F. DE LA ROCHA BURGUEN, *Geometrica y Traça*, Valencia 1618; cfr. N. VAUGH, *The cut of Women's Clothes 1600-1930*, London & Boston 1968, p. 50, fig. 5.
- ⁽¹⁰⁾ Londra, Victoria & Albert Museum, Acc. n. 178 – 1900; J. ARNOLD, *Patterns of Fashion. The cut and construction of clothes for men and women c 1560-1620*, Londra 1985, p. 52, figg. 375-378, e pp. 122-123 (56). Nell'indagine si è tenuto conto di un'altra sopravveste confezionata all'incirca negli stessi anni (1610-1615), ma senza maniche, conservata anch'essa al Victoria & Albert Museum, di ampiezza leggermente più contenuta (Acc. n. 189 – 1900); ARNOLD, *Patterns...* cit. n. 2, pp. 118-119 (52).
- ⁽¹¹⁾ Lo si vede nel ritratto di Livia Arconati, di anonimo, assegnato al 1650 circa, un tempo conservato a Milano, nella collezione Crivelli; riprodotto in R. LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso della moda francese a Milano*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano-Roma 1953-1966, XI, Milano 1958, pp. 547-593, in particolare p. 555.
- ⁽¹²⁾ G. BUTAZZI, *Un paio di pianelle cinquecentesche*, in *Il costume nell'età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 337-345, in particolare pp. 339-340.
- ⁽¹³⁾ «Per pari gigantess / I porten sott ai pee / Per pantofol un par de candilee»; C.M. MAGGI, *Il Barone di Birbanza. Prologo*, Venezia 1708; cfr. LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, pp. 581-582.
- ⁽¹⁴⁾ Il termine fa la sua comparsa nel XVI secolo; LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 317.

- ⁽¹⁵⁾ Nel 1582 un cronista testimonia che: «la maggior parte delle genti se ne vanno a Milano a farsi vestire» e che berrettai, merciaioli, mercanti di lane e di tessuti auroserici vanno a Milano per «comprar merci per rivendere a minuto nella città et suo contado». Una relazione del 1593 attesta che nel settore dell'oreficeria nel quarantennio tra il 1540 e il 1580 la produzione era praticamente decuplicata e precisa che nel 1548, rispetto al 1580, non vi era «tanto numero de operari né tanta copia de argenti di Spagna né al' hora erano in uso lavorini di seta con oro et argento et il negotio era ridotto in tre o quatro mercanti». Cfr. C. CIPOLLA, *Aspetti e problemi dell'economia milanese e lombarda nei secoli XVI e XVII*, in *Storia di Milano* cit. n. 11, pp. 375-399, in particolare pp. 381, 384.
- ⁽¹⁶⁾ C. CANTÙ, *Sulla Storia Lombarda nel secolo XVII*, Milano 1954, p. 22, nota 9; cfr. R. LEVI PISETZKY, *La moda spagnola a Milano*, in *Storia di Milano* cit. n. 11, vol. X, Milano 1957, pp. 877-927, in particolare pp. 884-885.
- ⁽¹⁷⁾ LEVI PISETZKY, *La moda spagnola...* cit. n. 16, p. 889.
- ⁽¹⁸⁾ «Il giuppone è abbottonato sul davanti e in principio del secolo si allunga sotto la vita con una punta arrotondata», LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 390. Osserva il Locatelli, passando a Milano nel 1664, che le Milanesi «le vesti le tengono aperte dinanzi in modo che ne scuoprono una altra sotto di colore più allegro [...] o di broccato ordinariamente con trine e pizzi d'oro» (S. LOCATELLI, *Relazione di viaggio*, Biblioteca Augustea, Perugia, ms. 1126, n. 78, c. 39v).
- ⁽¹⁹⁾ Roma, collezione di Palazzo Lancellotti.
- ⁽²⁰⁾ Gli effetti della faldiglia si prestavano a qualche osservazione ironica. Lampugnani ad esempio mette in luce la difficoltà delle donne di servirsi da sole a tavola; GIO. SONTA PAGNALMINO [pseudonimo di Agostino Lampugnani], *Della Carrozza da Nolo overo del vestire e usanze della moda*, II ed., Milano 1649, pp. 34-35; cfr. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 387. Per l'identificazione del nome dell'autore vedi F. ARGELATI, *Bibl. Script. Mediol.*, Milano 1745, t. II, p. 757; LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 317 nota 24.
- ⁽²¹⁾ C. WILLET, PH. CUNNINGTON, *The History of Underclothes*, London & Boston 1981 (I ed. 1951) pp. 35-36.
- ⁽²²⁾ LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, p. 576 nota 6.
- ⁽²³⁾ LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, p. 551; EAD, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 395.
- ⁽²⁴⁾ PERTEGATO, BUTAZZI, *Una sopravveste...* cit. n. 7, p. 31; G. BUTAZZI, scheda n. 46, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile-14 luglio 2002), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2002, pp. 128-129, in particolare p. 128.
- ⁽²⁵⁾ LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 395.
- ⁽²⁶⁺⁾ *Ibidem*.
- ⁽²⁷⁾ Sopravvesti (*zimarra* o *cimarra*) in *satìn* di diversi colori vengono attestate nella prima metà del Seicento nel guardaroba personale di Maria Cristina; T. DE GAUDENZI, *Torino e la corte sabauda al tempo di Maria Cristina*, Casale 1914, p. 56; cfr. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 395. A Milano, nel 1631 sono attestate: «Robba e sottana di raso bianco con sopra una guarnitione de oro tutta recamata ponto della cantona» in ASMi, *Notarile*, cart. 20680, Inventario dei beni del defunto Nicola Cid, comprendente le vesti della moglie Ippolita Lodi Cid; cfr. P. VENTURELLI, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano Spagnola (1539-1679)*, Milano 1999, p. 175.

- ⁽²⁸⁾ C. VECELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia 1598, f. 164.
- ⁽²⁹⁾ Di pittore lombardo sconosciuto, ora in collezione privata milanese; riprodotto in G. BUTAZZI, *Il costume in Lombardia*, Milano 1977, p. 74, fig. 91.
- ⁽³⁰⁾ Di pittore lombardo anonimo, un tempo nella collezione Crivelli a Milano; BUTAZZI, *Il costume...* cit. n. 29, p. 74, fig. 92.
- ⁽³¹⁾ LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 400.
- ⁽³²⁾ LEVI PISETZKY, *La moda spagnola...* cit. n. 16, p. 889.
- ⁽³³⁾ BUTAZZI, *Il costume...* cit. n. 29, p. 78.
- ⁽³⁴⁾ Il vocabolo si trova in LEVI PISETZKY, *La moda spagnola...* cit. n. 16, p. 889.
- ⁽³⁵⁾ A Milano Lucrezia De Bertis ne aveva quattro paia, più uno di tela. Maniche staccate sono segnalate nei corredi di Isabella di Savoia nel 1608, Angelica De Fossati nel 1616, Maria Farnese nel 1631, Chiara Sessa nel 1639, Ippolita Prina nel 1646, Margherita Gariboldi e Anna Cattenazza nel 1692; cfr. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 399.
- ⁽³⁶⁾ BUTAZZI, *Il costume...* cit. n. 29, pp. 97, 99.
- ⁽³⁷⁾ I due ritratti sono ora conservati rispettivamente al Kunsthistorisches Museum di Vienna e nella Royal Collection a Windsor.
- ⁽³⁸⁾ LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 307.
- ⁽³⁹⁾ SONTA PAGNALMINO, *Della Carrozza...* cit. n. 20, p. 61; cfr. VENTURELLI, *Vestire e apparire...* cit. n. 27, p. 41.
- ⁽⁴⁰⁾ L. MONGE, *Pagine di vita milanese nel diario di un prete bolognese nel Seicento*, «Libri & Documenti», XIV, 1 (1988), pp. 88-95, in particolare pp. 89, 93; VENTURELLI, *Vestire e apparire...* cit. n. 27, pp. 25; ASMi, *Notarile*, cart. 31594 (1668, 16 febb.).
- ⁽⁴¹⁾ Conservato in collezione privata è riprodotto in *Il ritratto in Lombardia...* cit. n. 24, p. 20. La manica 'a gozzo' si trova anche nel ritratto di Maria Farnese, moglie di Francesco I d'Este, dipinto da Paolo Antonio Barbieri (1630-1640, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire) dove la duchessa di Modena e Reggio indossa un abito ancora strettamente alla spagnola; riprodotto in LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 441, fig. 206.
- ⁽⁴²⁾ I due ritratti sono ora a Boston, Museum of Fine Arts, e a Londra, Collezione Wallace. È noto che le vesti dei bambini, anche maschi fino ad una certa età, riprendevano in scala quelle femminili.
- ⁽⁴³⁾ Roma, Palazzo Doria Pamphili. Levi Pisetzky la descrive composta di una «ongerina di velluto soprarizzo sulla gonfia sottana intessuta d'argento» (*Storia del costume...* cit. n. 1, p. 456, fig. 210). D'argento sono i *lavorini* (galloni) che guarniscono gli orli della baschina e della gonna.
- ⁽⁴⁴⁾ Padova, Museo d'Arte Medioevale e Moderna.
- ⁽⁴⁵⁾ Parigi, Collezione Pardo.
- ⁽⁴⁶⁾ SONTA PAGNALMINO, *Della Carrozza...* cit. n. 20, p. 30; cfr. LEVI PISETZKY, *Storia del costume...* cit. n. 1, p. 387.
- ⁽⁴⁷⁾ Milano, Quadreria dell'Ospedale Maggiore; LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, p. 574.
- ⁽⁴⁸⁾ Ariccia, palazzo Chigi.

- ⁽⁴⁹⁾ BUSS, *Seta, Dizionario...* cit. n. 1, p. 6.
- ⁽⁵⁰⁾ CIPOLLA, *Aspetti e problemi...* cit. n. 15, pp. 390-392.
- ⁽⁵¹⁾ *Ivi*, p. 397.
- ⁽⁵²⁾ G.M. TRIDI, *Informazione del danno proceduto a S.M. dall'estimo della mercanzia e dall'accrescimento del terzo del dazio e dall'introduzione dei panni di lana et altre merci forestiere, et dall'incontro dell'utile che ne risulterebbe a levarli*, Milano 1638, in E. VERGA, *Le leggi suntuarie e la decadenza dell'industria in Milano*, estratto da «Archivio Storico Lombardo», 27 (1900), f. 25, p. 87; cfr. LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, p. 563.
- ⁽⁵³⁾ O. CASTELLI, *Considerazione sopra due delle singolari doti della città di Milano*, Milano 1635, pp. 3-4; LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11.
- ⁽⁵⁴⁾ G.L. BOVENZI, "Non pur fiori e fogliami, ma figure e istorie". *Il ricamo a Milano fra Cinque e Seicento*, in *Seta, Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, a cura di C. Buss, Milano 2011, pp. 114-119, in particolare p. 114.
- ⁽⁵⁵⁾ Vistosi ricami a stelle d'argento su velluto si vedono nel ritratto di Anna Maria Arconati (metà del XVII secolo, un tempo proprietà Crivelli) riprodotto in LEVI PISETZKY, *Le nuove fogge e l'influsso...* cit. n. 11, p. 573.
- ⁽⁵⁶⁾ E. VERGA, *Storia della Vita Milanese*, Milano 1931, p. 251; cfr. LEVI PISETZKY, *La moda spagnola...* cit. n. 16, p. 887.
- ⁽⁵⁷⁾ Nel 1608, ad esempio, in occasione delle nozze delle principesse Margherita e Isabella di Savoia con i Duchi di Mantova e di Modena, quattro vesti «di raso berrettino» vengono «ricamate d'oro e d'argento» da ben quattro ricamatori; BOVENZI, "Non pur fiori e fogliami..." cit. n. 54, pp. 117-118.
- ⁽⁵⁸⁾ LEVI PISETZKY, *La moda spagnola...* cit. n. 16, p. 887.
- ⁽⁵⁹⁾ Al Victoria & Albert Museum se ne conserva una copia del 1630, ristampa di una precedente edizione del 1610 che portava un diverso titolo: *Fiore pretioso d'ogni virtù*; riprodotto in S.M. LEVEY, *Lace a History*, Londra 1983, fig. 109. Copia di un'edizione del 1639 si conserva alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna dalla quale è tratto il disegno riprodotto alla FIG. 25. Ringrazio vivamente Anna Manfron, responsabile della biblioteca, per avermene fornito le riproduzioni.
- ⁽⁶⁰⁾ Originariamente conti di Valsassina, nei secoli XIII-XIV i Torriani si contendono coi Visconti la Signoria di Milano, fino alla sconfitta del 1312. La famiglia mantiene anche successivamente una posizione di rilievo in città; nella chiesa di Santa Maria della Passione (corridoio della sacrestia) si conserva l'epigrafe tombale di Dionigi, uomo d'arme, datata 4 novembre 1570.
- ⁽⁶¹⁾ Va segnalato, a questo proposito l'ultimo studio pubblicato dalla compianta Antonietta Gallo-
ne: *Analisi di filati e trafilati metallici*, in *Seta, Oro Incarnadino...* cit. n. 54, pp. 180-184.

Di alcune sculture lignee del *Compianto* di Casoretto: dalla collezione di Carlo Monzino al Castello Sforzesco

Claudio Salsi

Questo contributo vuole essere la continuazione di una fruttuosa indagine pubblicata nel 2011⁽¹⁾, in base a cui tre pregevoli sculture lignee lombarde, la *Madonna*, *San Giovanni* e la *Maddalena* (FIG. 1), oggi conservate presso i musei del Castello Sforzesco e attribuibili al cosiddetto Maestro dei Compianti, sono state ricondotte idealmente al loro contesto d'origine: il milanese *Compianto* di Casoretto.

Parliamo di una grande ancona lignea degli inizi del Cinquecento, raffigurante la deposizione di Cristo con otto figure in una caverna sotto il Calvario (sullo sfondo in rilievo erano visibili la Torre del Filarete, notata da Luca Beltrami, e altre due torri del Castello Sforzesco), montata sopra un altare in una cappella della quattrocentesca Canonica lateranense di Santa Maria Bianca di Casoretto. Si trattava di un articolato allestimento rimasto sorprendentemente quasi intatto fino ai primi anni Quaranta del Novecento, quando fu rimosso in occasione di lavori di trasformazione della chiesa, smembrato e le statue disperse in situazioni ancora non chiarite, nonostante l'edificio e tutti gli arredi della chiesa fossero tutelati da un vincolo della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia⁽²⁾.

L'attribuzione al Maestro dei Compianti con proposta di datazione al 1515 circa, avanzata da Vittorio Natale, è coerente con lo stile di queste opere, in particolare della *Madonna* e di *San Giovanni*, in rapporto alle analoghe figure del *Compianto* di Santa Tecla a Torno (Como), la più nota realizzazione di questo anonimo artefice, portato all'attenzione degli studi da Raffaele Casciaro⁽³⁾ (FIG. 2). Le tre sculture, provenienti dal mercato antiquario, sono attualmente esposte al Castello Sforzesco come deposito pluriennale dell'istituzione che, a seguito della ricerca svolta da chi scrive, ne ha rivendicato la proprietà, ossia la Curia di Milano a beneficio della Parrocchia di Santa Maria della Misericordia (detta anche Santa Maria Bianca) di Casoretto.

Il *Compianto* di Casoretto, nonostante l'indiscutibile interesse storico, non sembra aver goduto di alcuna notorietà fino al momento in cui fu riprodotto dal fotografo ed

editore Osvaldo Lissoni (FIG. 3) e commentato con competenza da Agnolo Domenico Pica in un ampio articolo del 1925 dedicato alla chiesa di Santa Maria della Misericordia di Casoretto e al suo patrimonio⁽⁴⁾. Ma anche successivamente allo studio del Pica il gruppo è stato ignorato⁽⁵⁾ o sottovalutato al punto da tollerarne la distruzione, peraltro passata inosservata fino ai giorni nostri. Il confronto tra le sculture del Castello nell'aspetto attuale e le stesse visibili nella foto Lissoni (FIG. 3) evidenzia marcate differenze nei volti delle figure, dovute, per ciò che si può capire, a maldestre ridipinture finalizzate a una forte caratterizzazione patetica delle stesse e risalenti probabilmente a una fase di interventi integrativi (si veda ad esempio il sarcofago chiaramente moderno), secondo Pica avvenuti nel corso del XIX secolo⁽⁶⁾. È rarissima la documentazione visiva relativa all'altare del *Compianto* e anche le ricerche d'archivio, da cui si sperava emergesse qualche informazione circa l'origine dell'ancona e notizie degli artisti che vi avevano lavorato, sono risultate finora infruttuose, ad eccezione del rinvenimento di due brevi menzioni nelle carte della vicina chiesa milanese di Santa Maria Assunta in Turro. Dopo la soppressione del complesso della chiesa e dell'annesso convento di Casoretto⁽⁷⁾, avvenuta nel 1772, i beni dell'edificio di culto furono in parte affidati a un coadiutore della parrocchia del vicino borgo di Turro (ora un quartiere della zona orientale di Milano, ma Comune autonomo con la denominazione di Turro Milanese fino al 1918 quando venne aggregato alla città) con residenza a Casoretto. Sono stati esaminati alcuni faldoni relativi ai rapporti tra Turro e Casoretto: in un foglio datato 22 giugno 1772, costituente una



FIG. 1 - *San Giovanni, Madonna, Maddalena*, dal *Compianto* di Casoretto. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito dalla Chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia di Casoretto)

«Nota delle suppellettili sacre della soppressa canonica di Santa Maria di Casoretto che si consegnano al priore e confratelli della Parrocchiale di Turro», firmata da Ermenegildo Daldoli, si cita una cappella «con statue grandi di legno figuranti il Calvario, e Santo Sepolcro, gradino di legno come sopra [cioè a vernice e oro]»⁽⁸⁾. Una seconda cartella contenente un registro delle entrate e delle uscite della chiesa parrocchiale di Turro dal 1819 al 1836, relativamente alle uscite dell'anno 1821, annota una spesa di tre lire «per aver fatto mettere la croce al mortorio», quindi per aver messo (o piuttosto rimesso) una croce in cima al Calvario nella cappella del *Compianto*⁽⁹⁾. Curiosamente la «croce del mortorio», ossia la croce di Cristo deposto,



FIG. 2 - Maestro dei Compianti, *Compianto sul Cristo morto*, particolare del gruppo centrale. Torno, Chiesa di Santa Tecla

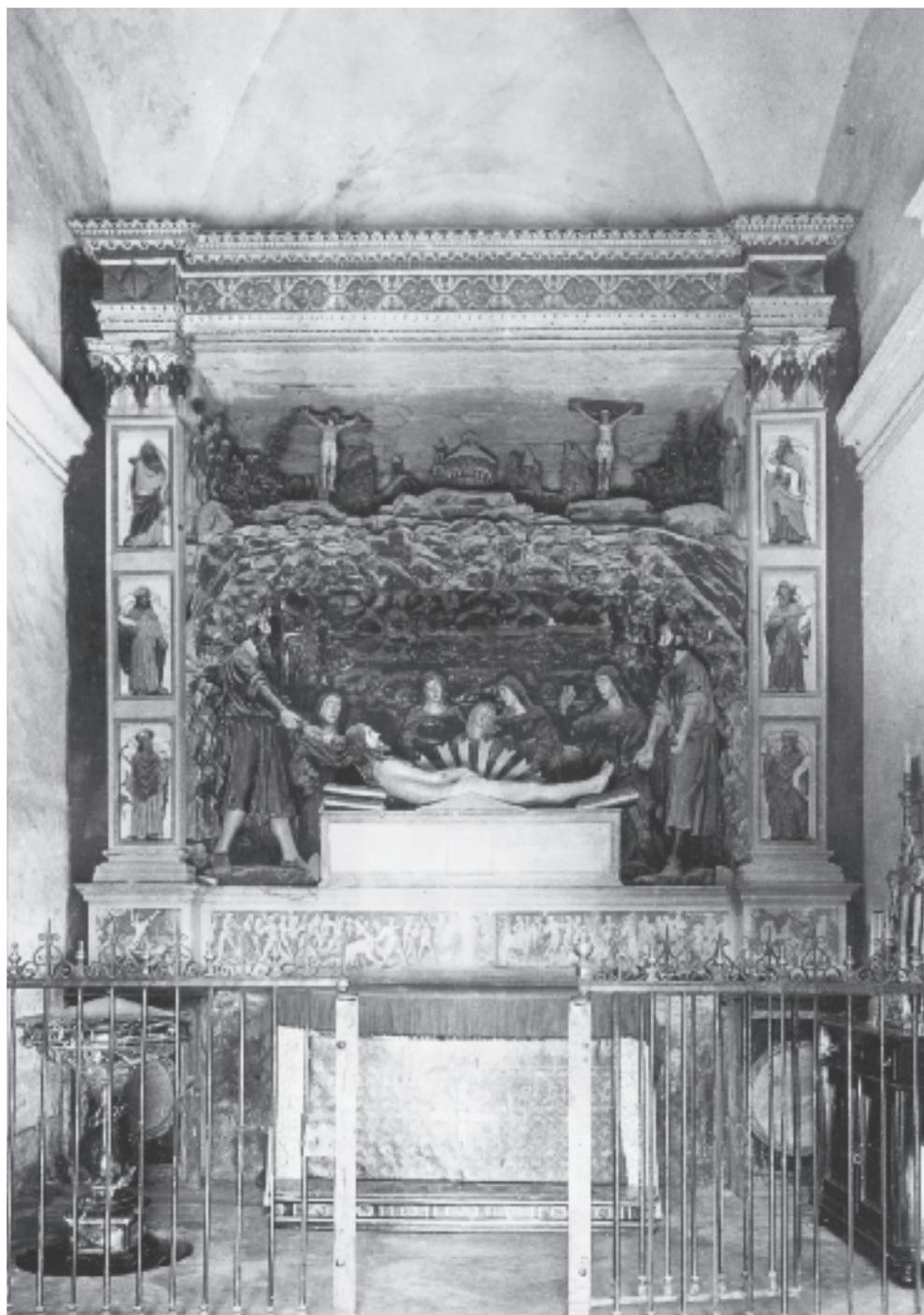


FIG. 3 - L'altare e l'ancona lignea del *Compianto* presso la Chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia di Casoretto, nel 1925. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico – Fondo Osvaldo Lissoni

nella fotografia Lissoni è assente, mentre sono ben visibili le croci a cui sono appesi i due ladroni.

La ricerca, tuttavia, si è arricchita di due interessanti fotografie portate alla nostra attenzione in modo felicemente inatteso. Grazie alla cortesia di Giovanni Agosti e di Jacopo Stoppa abbiamo potuto esaminare, qualche tempo fa, due riproduzioni di positivi fotografici professionali⁽¹⁰⁾ di altrettante sculture ritratte singolarmente dopo la dispersione del gruppo, cronologicamente successive all'immagine della distrutta cappella del *Compianto* e del suo contenuto fissata da Lissoni: sono riprese in bianco/nero, eseguite in studio, raffiguranti due *Pie Donne* (identificabili per comodità come «a» e «b») (FIGG. 5, 6), iconograficamente e stilisticamente molto simili, che verosimilmente dovevano assistere la Madonna svenuta, almeno se facciamo riferimento alla sistemazione delle figure nella grotta (non sappiamo quanto vicina all'assetto originale cinquecentesco) qui documentata.

Sul *verso* delle fotografie è presente il timbro di Attilio Bacci, un fotografo professionista attivo a Milano negli anni Sessanta del Novecento con studio in Corso Italia 66⁽¹¹⁾. L'esame del materiale fotografico di provenienza Bacci è interessante per collocare circa alla metà del secolo scorso una delle prime valutazioni commerciali e collezionistiche di queste opere. A destra del timbro si notano infatti, sia pure con difficoltà, delle cifre (il prezzo) in gran parte cancellate e accompagnate dalla parola



FIG. 4 - Ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, cartolina postale senza data. Collezione privata. Particolare dell'allestimento del gruppo con un lenzuolo sotto il corpo di Cristo.



FIG. 5 - *Pia Donna* (a), dal *Compianto* di Casoretto. Ubicazione ignota



FIG. 6 - *Pia Donna* (b), dal *Compianto* di Casoretto. Ubicazione ignota



FIG. 7 - *Pia Donna* (a), esposta alla mostra *Sculture lignee dal XIV al XVI secolo*, Campione d'Italia 1982. Ubicazione ignota

«nette» e da numeri progressivi: rispettivamente «3» e «4». Nella parte sottostante il timbro sono riportate le misure delle opere: in entrambi i fototipi «Alt. m 1,25»; più sotto si leggono le didascalie che vorrebbero indicare l'epoca e l'area di provenienza, «1400 Toscano», dati che oggi sappiamo non essere attendibili. Probabilmente si trattava di un servizio fotografico eseguito a corredo di un'alienazione o di un acquisto. Anche se non è possibile accertare che tutte le statue del *Compianto* siano transitate dallo studio di Attilio Bacci, per poi scomparire e, in minima parte, riapparire ai giorni nostri, la numerazione progressiva delle immagini potrebbe autorizzare qualche congettura in tal senso. Ma sul punto ritorneremo a breve. Grazie a queste foto è possibile documentare l'aspetto di due esemplari del gruppo proprio durante una delle fasi della dispersione, in una data non molto lontana dalla loro rimozione dalla chiesa e in un momento coincidente con il loro passaggio – forse il primo o comunque tra i primi – sul mercato collezionistico. La *Pia Donna* (a) con il braccio destro levato (FIG. 5) è la stessa già pubblicata a colori nel nostro citato articolo, tratta dal catalogo di una mostra tenutasi a Campione d'Italia nel 1982 con presentazione di Enzo Carli (FIG. 7)⁽¹²⁾. La foto Bacci, messa a confronto con un particolare della foto Lissoni (FIG. 8), ci offre un'informazione supplementare: in una data molto precedente a quella della mostra qui ricordata la scultura aveva già subito una manutenzione essenziale allo scopo di favorirne l'apprezzamento e la commerciabilità. Una manifesta novità è infatti la rimozione delle pesanti ridipinture che avevano offuscato i tratti eleganti del volto con segni gravi ed effetti innaturali; sono spariti gli «estatici occhi neri» e le «sovraciglia arcuate», espedienti tardivamente ideati per esprimere «fiaccamente il dolore»⁽¹³⁾, secondo il severo giudizio di Pica. Da ciò che si può osservare nelle altre parti, la superficie policromata – non sappiamo quanto antica evidentemente – si presenta disomogenea per numerose cadute di colore, più accentuate sui profili degli intagli⁽¹⁴⁾. Inoltre, risulta ben visibile una rottura mal riparata a metà del braccio destro e una corrosione del legno che riguarda tutta la base della scultura. L'altro soggetto ripreso da Bacci è a nostro avviso certamente identificabile con la *Pia Donna* (b) visibile sul fondo della grotta, proprio al centro della fotografia Lissoni (FIG. 9), anche se le due figure possono sembrare a prima vista difficilmente sovrapponibili a causa delle notevoli sovrapposizioni pittoriche che fanno apparire diverso il volto della dolente nella più antica immagine; inoltre il taglio prospettico adottato da Lissoni non ne evidenzia purtroppo l'inclinazione del torso a sinistra, apprezzabile invece in un'altra riproduzione dell'insieme (FIG. 4), nonostante la cattiva qualità dell'immagine che non ne permette una corretta lettura. Circa la coloritura valgono le considerazioni espresse per l'opera precedente, ma si intuisce uno stato conservativo generalmente più compromesso. Analogamente, sono state trascurate le rotture (molto danneggiata la mano destra, quasi priva delle dita) e le ampie integrazioni, come l'inserzione della mano e dell'avambraccio sinistri, di grossolana fattura, fissati all'arto originale all'altezza del gomito anche con pezzi di stoffa, non rimossi e rimasti ben visibili nella fotografia.

Per riassumere: delle otto statue che dovevano comporre il *Compianto*, tre (la *Madonna*, *San Giovanni* e la *Maddalena*) sono conservate presso i musei del Castello Sforzesco; due (le *Pie Donne* fotografate da Attilio Bacci) sono di ubicazione ignota; le altre tre (il *Cristo deposto*, *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea*) disperse e prive di ulteriore documentazione. Ugualmente sono disperse la ricca cornice intagliata con figure di profeti – rifatta nell'Ottocento secondo Pica – e la raffinata predella a monocromo con scene della Passione di Cristo, dipinte con guizzanti pennellate⁽¹⁵⁾. Cercando di ricostruire le vicende collezionistiche di queste sculture si è potuto accertare, almeno per gli esemplari oggi al Castello, un passaggio preciso prima della recente comparsa sul mercato antiquario e quindi dell'arrivo, qualche anno fa, ai musei civici milanesi: procediamo con ordine sulla base di informazioni e riscontri da fonti diverse.

Da notizia raccolta nell'ambiente professionale a cui apparteneva il fotografo Attilio Bacci si è appreso che le sculture lignee riprodotte nelle stampe fotografiche da noi esaminate sarebbero transitate dallo studio Bacci per approdare nella disponibilità



FIG. 8 - *Pia Donna* (a), a confronto con un particolare della FIG. 3

della famiglia Monzino, informazione fornitaci senza ulteriori dettagli⁽¹⁶⁾. Nel corso di una storica asta di Semenzato (società Finarte-Semenzato), in cui furono alienati arredi antichi custoditi presso l'abbazia di San Gregorio sul Canal Grande a Venezia⁽¹⁷⁾, tenutasi nel novembre 2002, furono battute anche le tre statue della *Madonna*, di *San Giovanni* e della *Maddalena*, allora attribuite incertamente al Maestro di Santa Maria Maggiore e cronologicamente riferite all'ultimo quarto del XV secolo⁽¹⁸⁾. Come mai queste opere si trovavano all'interno di un'abbazia sconsa- crata dal XIX secolo e divenuta da lungo tempo di proprietà privata, così come pri- vati erano gli arredi posti all'incanto? Con qualche difficoltà siamo riusciti a colle- gare l'abbazia di San Gregorio e la vendita Semenzato alla persona di Carlo Monzino (1931–1996), ultimo proprietario dello storico edificio e delle collezioni d'arte presenti, prima della vendita organizzata sei anni dopo la sua scomparsa. Ecco dunque chiarito in che cosa consisteva il trasferimento delle sculture di Casoretto 'da Bacci a Monzino', come da segnalazione. Ma se Carlo Monzino, il quale raccoglieva opere d'arte dagli anni Cinquanta⁽¹⁹⁾ – per sua stessa ammissione – ad un certo



FIG. 9 - *Pia Donna* (b), a confronto con un particolare della FIG. 3



FIG. 10 - Mostra all'interno dell'abbazia di San Gregorio a Venezia: alla parete tela di Andy Warhol (dalla serie *Ladies and Gentlemen*), in primo piano scultura lignea, del XVI secolo, raffigurante *San Giovanni Evangelista* (gli occhi non sono originali)

momento è stato certamente l'acquirente delle tre statue ora esposte al Castello, questo significa che non solo le due *Pie Donne*, ma anche la *Madonna*, *San Giovanni* e la *Maddalena* molto probabilmente erano transitate dallo studio Bacci per giungere nella sua collezione, e chissà che non sia accaduto così anche per altre figure del *Compianto*.

Non è stato semplice reperire informazioni sulla vita e l'attività di Carlo Monzino: preziose si sono rivelate le indicazioni della Fondazione Antonio Carlo Monzino⁽²⁰⁾ e la lettura di articoli di giornali del tempo. Carlo Monzino era figlio di Francesco Emanuele Monzino (fondatore della nota catena di grandi magazzini Standa) e della contessa Matilde Ali Peirce, fratello di Guido (celebre come alpinista ed esploratore) e di Fiorella. Dal 1968 visse principalmente a Lugano, ma dimorò anche a Venezia, dove adibì l'abbazia di San Gregorio a sede espositiva delle opere raccolte durante i suoi numerosi viaggi e frutto di selezionati acquisti di arte moderna, di reperti extraeuropei e di testimonianze di arte contemporanea (Milano era per lui un mercato privilegiato). Osserviamo che l'apparizione della *Pia Donna* (a) (FIG. 7) alla citata mostra di Campione d'Italia⁽²¹⁾ e il fatto che Monzino risiedesse normalmente poco lontano, cioè a Lugano, è un'ulteriore circostanza che autorizza ad immaginare un collegamento tra il collezionista e altre opere facenti parte del gruppo disperso, si intende in aggiunta ai tre esemplari più volte menzionati (FIG. 1) e riconducibili con sicurezza alla sua proprietà. In un'interessante intervista concessa a Luisa Somaini



FIG. 11 - Salone centrale dell'abbazia di San Gregorio a Venezia con opere della collezione Monzino, nel riquadro sono evidenziate le tre figure del *Compianto*

per «La Repubblica», alla fine degli anni Ottanta, Carlo Monzino racconta per sommi capi, con la riservatezza che gli era abituale, come è nata e si è via via accresciuta la passione di raccogliere cose belle⁽²²⁾. Un «vizio», così lo definisce, che lo ha portato ad accumulare in trentasei anni di ricerca pezzi straordinari. Monzino fu collezionista eclettico, attratto soprattutto dall'arte contemporanea (si ricordano ad esempio i suoi fortunati acquisti di Fontana, Bacon, Pollock, Warhol) e dall'arte africana, che si procurava talora direttamente sul territorio quando erano ancora scarsi gli studi specialistici sull'argomento. Tuttavia disponiamo di una chiara testimonianza anche del suo gusto per la scultura lignea europea; questa preferenza risulta soprattutto da una mostra tenutasi proprio all'interno dell'abbazia di San Gregorio, in cui tele di Andy Warhol furono poste in dialogo con sculture antiche, tra cui alcune opere lignee rinascimentali – di cui si fornisce un esempio (FIG. 10) – ma senza la presenza (almeno tra gli accostamenti riprodotti in catalogo) di quelle di Casoretto⁽²³⁾. Con riguardo agli oggetti d'arte antica, molto ben rappresentati nella sua raccolta, la stampa sottolineava come la maggior parte degli arredi e delle opere in vendita fosse stata acquisita durante il *boom* economico degli anni Sessanta, quando la tendenza più spiccata nel mercato dell'arte coincideva con la ricerca di esemplari, definiti nel linguaggio collezionistico 'di alta epoca'⁽²⁴⁾.

Parte della sua collezione fu lasciata a Michele Rasini (nipote di Carlo, in quanto figlio della sorella Fiorella), ma alla morte precoce di questi (1997) seguì una vendita; il resto della raccolta formata da Carlo – comprese dunque le tre sculture di Casoretto – confluì nell'asta di Semenzato del 2002. Un'immagine tratta dal catalogo mostra infatti le tre statue nel contesto dell'ultimo allestimento delle sale dell'abbazia di San Gregorio prima della vendita⁽²⁵⁾; queste sono esposte nel salone centrale, ma si scorgono con difficoltà (FIG. 11) davanti ad un sontuoso arazzo raffigurante l'incontro tra Salomone e la Regina di Saba⁽²⁶⁾, ambientate in uno spazio poco significativo tra due grandi divani imbottiti e un tavolo di vetro. Le tre sculture, prima di essere affidate al Castello Sforzesco⁽²⁷⁾ dall'ultimo acquirente, Flavio Pozzallo, sono state sottoposte ad un sapiente restauro⁽²⁸⁾.

Per quanto concerne le alterne vicende dell'abbazia di San Gregorio a Venezia (FIG. 12), il palazzo che ha ospitato le tre sculture di Casoretto, lo stesso Monzino ha scritto e pubblicato in proprio un breve testo in cui ripercorre la storia della sua proprietà veneziana⁽²⁹⁾, dal 1954 patrimonio di famiglia⁽³⁰⁾. Legata ai Benedettini dell'abbazia di Sant'Ilario dagli inizi del XIII secolo, sembra che la chiesa di San Gregorio esistesse già dal IX secolo. Intorno al 1340 venne rifatta costruendovi accanto l'abbazia, che dal 1450 al 1775 passò in Commenda. Successivamente divenne parrocchiale fino al 1808, quando fu secolarizzata e adibita a raffineria dell'oro per la Zecca veneziana, mentre l'abbazia, notata da Ruskin per l'interesse architettonico anche dopo la dispersione degli arredi e delle opere d'arte, fu destinata via via ad attività economiche, ad usi abitativi e ad iniziative private, e così è ancora ai giorni nostri⁽³¹⁾.



FIG. 12 - Abbazia di San Gregorio a Venezia, particolare dell'odierna facciata

NOTE

- ⁽¹⁾ C. SALSI, *Sulle orme di Luca Beltrami. Un'immagine del Castello Sforzesco e una perdita ancona lignea di Santa Maria Bianca in Casoretto*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2011), pp. 209-230. Si rimanda direttamente al citato articolo per tutte le dettagliate informazioni sull'argomento.
- ⁽²⁾ Il vincolo derivava dalla Legge 20 giugno 1909, n. 364 che estendeva la tutela e la vigilanza del Ministero della Pubblica Istruzione anche a Fabbricerie, Confraternite ed Enti morali ecclesiastici di qualsiasi natura e fu ribadito con nota del Soprintendente ai Monumenti della Lombardia, inviata al parroco in data 25.4.1929, prot. 1425-667 (Milano, Archivio della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio).
- ⁽³⁾ V. NATALE, scheda n. 5, in *Tardogotico e Rinascimento. Cinque maestri italiani*, catalogo della mostra *Antiquari a Stupinigi* (Stupinigi, Palazzina Reale di Caccia, 6-14 marzo 2004), a cura di V. Natale, Torino 2004, pp. 34-43. Opere attribuite all'ignoto intagliatore sono descritte e illustrate in R. CASCIARO, *La scultura lignea in Lombardia nel Rinascimento*, Milano 2000, pp. 105-109, figg. 122-126.
- ⁽⁴⁾ A questo anno risale la riproduzione fotografica del complesso con il gruppo delle otto figure inquadrato in una grotta sotto il Calvario e poste sopra un altare e di varie parti della chiesa di Santa Maria della Misericordia di Casoretto, detta anche Santa Maria Bianca, da parte di Agnolodomenico Pica: A. PICA, *La Canonica Lateranense di S. Maria Bianca di Casoretto*, «Per l'arte sacra. Rivista bimestrale illustrata», II, 5 (1925), p.141; II, 6 (1925), p. 164. L'autore delle foto è anche editore della rivista; nel frontespizio si legge infatti: «Redazione ed amministrazione Osvaldo Lissoni, via Ore 2-14, Milano (4)».
- ⁽⁵⁾ Nonostante la chiara descrizione del Pica, ancora nel 1930 appare sulla rivista del Comune di Milano un articolo che, riprendendo erronee citazioni ottocentesche, menziona, nella prima cappella di sinistra (appunto quella del *Compianto*), la presenza di un «Presepio con figure in terracotta» (cfr. A. BELLONI, *Il restauro della Chiesa di S. Maria Bianca di Casoretto*, «Milano. Rivista mensile del Comune», XLVI, n. 3, 31 marzo 1930, p. 91). Anche in una guida delle chiese di Milano, dello stesso anno, si ritrova purtroppo la scorretta segnalazione di un «presepe»: «Nella prima cappella a sinistra esiste un presepe con figure in terra cotta che ricordano quelle dell'altra celebre raffigurazione plastica esistente in S. Satiro» (cfr. C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, 1930, p. 141).
- ⁽⁶⁾ Il Cristo infatti doveva essere originariamente sorretto con un telo «dalle due figure raccostate di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo» (cfr. PICA, *La Canonica Lateranense...* cit. n. 4, II, 5 [1925], p.141). Si veda la FIG. 4.
- ⁽⁷⁾ Ad opera del Cardinale Pozzobonelli, in ottemperanza alle disposizioni del ministro plenipotenziario del governo austriaco a Milano, conte Frimian e con l'assenso del pontefice Clemente XIV (cfr. E. CAZZANI, *La parrocchia di Santa Maria Bianca della Misericordia in Milano*, Saronno 1977, pp. 64-65).
- ⁽⁸⁾ Turro Milanese, Archivio Parrocchiale, fald. n. 9, *Beneficio coauditoriale, Casoretto, 1772-1890*. Il documento è citato anche in CAZZANI, *La parrocchia...* cit. n. 7, p. 280.
- ⁽⁹⁾ Turro Milanese, Archivio Parrocchiale, fald. n. 18, I, *Fabbriceria, 1800-1922*, vol. 1, *Registro entrate-uscite dal 1819 al 1936*. Ringrazio Carlo Catturini per questa informazione.
- ⁽¹⁰⁾ Si tratta di fotografie (cm 26x19) del Fondo Albrighi (proveniente dalla galleria fiorentina

dell'antiquario Luigi Albrighi), nel frattempo confluito nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna grazie alla donazione di Andrea Daninos.

⁽¹¹⁾ L'indirizzo è incompleto, ma è possibile leggere:

«[...]ACCI ATTILIO
[...]riproduzioni
[...] Opere d'Arte
MILANO C. Italia [...] t. 833441».

⁽¹²⁾ SALSÌ, *Sulle orme di Luca Beltrami...* cit. n. 1, pp. 221-222, fig. 14.

⁽¹³⁾ PICA, *La Canonica Lateranense...* cit. n. 4, II, 5 (1925), p. 141.

⁽¹⁴⁾ Un'indicazione precisa dello stato di conservazione dell'opera si trova nella didascalia che l'accompagnava nella mostra campionesa (con un'erronea attribuzione a scuola emiliana) dove si definiva la policromia come «originale», dato ovviamente non verificabile: «n. 12, "Pia Donna"- Scuola emiliana, prima metà del XVI sec. policromia originale, h. cm. 122», in *Sculture lignee dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Campione d'Italia, Galleria Civica, luglio-settembre 1982), presentazione di Enzo Carli, Alessandria 1982, s.n.p.

⁽¹⁵⁾ Nei riquadri laterali si riconoscono, a sinistra, l'*Orazione nell'orto* e, a destra, *Cristo al Limbo con Adamo ed Eva*, dai medesimi soggetti della serie incisa a bulino, *La Piccola Passione*, di Albrecht Dürer; la prima scena è citata con una certa fedeltà dalla omonima stampa di Dürer datata «1508», la seconda è ispirata alla corrispondente tavola recante la data «1512» (Cfr. J. MEDER, *Dürer-Katalog, ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien 1932, pp. 4, 16; The Illustrated Bartsch (TIB) 10 (Commentary), *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1981, 1001.004 e 1001.016). La cronologia della predella, grazie a questi riferimenti, sarebbe dunque posteriore al 1512. Nelle caselle centrali, da sinistra, si percepisce il brulicante corteo che accompagna l'*Andata al Calvario* e, a seguire, un episodio poco leggibile della Passione di Gesù, dove si ritrovano forti suggestioni da analoghi soggetti incisi da Dürer, ma anche e soprattutto da Schongauer. Alla produzione del grande maestro di Colmar si ispira, ad esempio Francesco de'Tatti per la predella del Polittico di Bosto (1517) della Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. 1428/7, cfr. M.T FIORIO, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001, I, 2001, pp. 384-392, n. 272g, fig. 272g); mentre la soluzione della pittura a monocromo può essere confrontata con quella adottata nella notevole predella della pala della *Madonna con il Bambino e santi* della chiesa di San Martino a Besnate (1538), avvicinata alla mano del Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti, per la quale si veda F. FRANGI, *La "resistenza" leonardesca a Milano: il Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti*, in *Brera mai vista. All'ombra di Leonardo. La pala di Sant'Andrea alla Pusterla e il suo maestro*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 18 settembre – 23 novembre 2003), a cura di V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2003, pp. 8-47, in particolare pp. 28-30, figg. a pp. 36-37.

⁽¹⁶⁾ Ringrazio Luca Tosi per la preziosa notizia e per tutta la collaborazione offerta a questa nostra ulteriore ricerca. Sono riconoscente anche ad Anna Maria Marconi, per l'assistenza nel riordino del materiale di studio, accumulatosi dalla chiusura della prima ricognizione storica ad oggi.

⁽¹⁷⁾ La seduta d'asta ebbe luogo presso l'abbazia di San Gregorio a Venezia il 29 novembre 2002: cfr. *Gli antichi arredi dell'abbazia di San Gregorio. Straordinari mobili rinascimentali, oggetti d'arte, sculture, maioliche d'alta epoca, bronzi, argenti, arazzi, tappeti, dipinti di maestri primitivi*, catalogo d'asta (Venezia, Abbazia di San Gregorio, 28 – 29 novembre 2002), seconda parte, Venezia 2002.

- ⁽¹⁸⁾ Cfr. *Gli antichi arredi...* cit. n. 17, lotto n. 385.
- ⁽¹⁹⁾ Sfogliando i due cataloghi della vendita Finarte-Semenzato del 2002 si comprende tuttavia come non tutte le opere proposte siano riconducibili ad acquisti di Carlo Monzino: la preziosa *Madonna con il Bambino e santi* di Gherardo di Jacopo Starnina (*Gli antichi arredi...* cit. n. 17, lotto n. 408, poi aggiudicata per 1.620.000 euro) proviene ad esempio dalla collezione Carlo De Carlo, presentata in diverse sedute d'asta sempre da Finarte-Semenzato, a partire dall'ottobre 2000, ma l'opera, ancora di proprietà degli eredi De Carlo, fu esposta a marzo 2001 a Firenze, cfr. A. TARTUFERI, scheda n. 15, in *Un tesoro rivelato. Capolavori dalla Collezione Carlo De Carlo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 7 – 31 marzo 2001), a cura di M. Scalini, A. Tartuferi, Firenze 2001, p. 54, fig. 15.
- ⁽²⁰⁾ Ringrazio in particolare Emanuela Monzino.
- ⁽²¹⁾ *Sculture lignee dal XIV...* cit. n. 14.
- ⁽²²⁾ L. SOMAINI, *Arte e città, i perché di una crisi, "Si può investire anche in quadri". La pittura è un buon affare*, «La Repubblica», 4 aprile 1989, p. XII. Monzino non aveva mai concesso interviste prima di quel momento, ma fece un'eccezione per «La Repubblica» a patto che non venisse pubblicata una sua foto.
- ⁽²³⁾ Cfr. *Andy Warhol in Venice*, catalogo della mostra (Venezia, Abbazia di San Gregorio, 22 giugno – 31 agosto 1988), Milano 1988, pp. 29, 37, 86, 89. Le illustrazioni del catalogo permettono di conoscere numerose sculture antiche della raccolta Monzino, alcune delle quali rese note una ventina d'anni prima grazie a una serie di mostre promosse dal Centro Studi Piero della Francesca (per il quale si rimanda all'approfondita indagine di F. ALLOGGIO, S. SAPONARO, *Il Centro Studi Piero della Francesca*, in «Concorso. Arti e Lettere», II, 2008, pp. 57-81) e realizzate con opere provenienti da collezioni private o dal mercato (spesso sproporzionatamente assegnate a nomi di grandissimi artisti). È il caso, ad esempio, delle statue lignee della *Madonna adorante* (cfr. *Andy Warhol...* cit., fig. a p. 86: *Gli antichi arredi...* cit. n. 17, prima parte, lotto n. 158) esposta nel 1969 a Chiaravalle come opera di ambito lauranesco (cfr. *Sculture antiche dal II secolo a.C. al XV*, catalogo della mostra, Milano, Abbazia di Santa Maria di Chiaravalle, 15 giugno – 15 luglio; 1 – 30 settembre 1969, a cura di G.A. Dell'Acqua, s.l. 1969, s.n.p., tav. XIX), del *Fanciullo* incredibilmente avvicinato al giovane Michelangelo, a cui fu persino dedicata un'intera mostra (cfr. *Ipotesi su Michelangelo*, catalogo della mostra, Venezia, Scuola di San Teodoro, 20 maggio – 15 giugno 1967, Venezia 1967; *Sette sculture dal sec. V a. C. al sec. XV d. C. Opere esposte nelle mostre organizzate dal Centro Studi Piero della Francesca dal 1956 al 1971*, catalogo della mostra, Milano, Centro Studi Piero della Francesca, luglio-ottobre 1971, Milano 1971, s.n.p.; *Andy Warhol...* cit., fig. a pp. 29, 67) e infine proposto all'asta veneziana come scultura napoletana seicentesca (*Gli antichi arredi...* cit. n. 17, lotto n. 605) e del cosiddetto *Virgilio* (*Sculture in restauro: 22 riproduzioni a colori di 8 opere in restauro*, Milano, Abbazia di Santa Maria di Chiaravalle, 1 ottobre 1970 – 15 gennaio 1971, s.l. 1970 [?], fig. s.n.; *Sette sculture...* cit., s.n.p.; *Andy Warhol...* cit., fig. a pp. 86, 89). Quest'ultima statua fu protagonista di uno studio in cui veniva attribuita ad Andrea Mantegna (cfr. *Ricerche e ipotesi di un Virgilio del Mantegna per Isabella d'Este*, a cura di A. Bassi, Firenze 1983) dove l'opera veniva segnalata, a p. 4, come proprietà di Carlo Monzino; una proposta rigettata con forza da esperti come G. Agosti (cfr. *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 176, nota 3) e con tale assegnazione comparve ad un'importante mostra al principio degli anni Ottanta (cfr. *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte 15 novembre 1983 – 8 gennaio 1984 – Roma, Palazzo di Venezia, 16 marzo – 18 aprile 1984, a cura di A. Vezzosi, Firenze

1983, pp. 128-129, n. 265, fig. 265, tav. IV). Il periodo è lo stesso in cui la *Pia Donna* (a) del *Compianto* di Casoretto viene concessa alla già menzionata mostra di Campione d'Italia (1982): due 'apparizioni' ravvicinate che indicano forse un tentativo di Monzino di proporre sul mercato parte della propria raccolta d'arte antica, in anni in cui la sua attenzione sembra monopolizzata dalla collezione africana (celebrata nel 1986 a New York: cfr. *Aesthetics of African Arts: the Carlo Monzino collection*, catalogo della mostra, New York, The Center for African Art, 7 maggio – 7 settembre 1986, a cura di S. Mullin Vogel, Torino 1986). Degno di nota è anche il fatto che lo *pseudo Virgilio* non si trovi tra le opere proposte in asta nel 2002, a indicare una probabile cessione in tempi precedenti: la stessa sorte subita dalle statue di Casoretto oggi irreperibili? Il cosiddetto *Virgilio* è stato successivamente proposto dalla Galleria Longari Arte di Milano (<<http://www.longariartemilano.com/it/opereita/scultura/38-scultore-di-cultura-mantegna.html>>, ultimo accesso 28-12-2015) con un'attribuzione ad uno «Scultore di cultura mantegna».

⁽²⁴⁾ Cfr. P. MANAZZA, *Rinascimento a Venezia*, «Corriere Economia», 18 novembre 2002, p. 19. Sulla ricchezza del patrimonio offerto all'asta e sull'interesse per il mercato dell'arte si veda anche E. GATTA, *Il tesoro dell'Abbazia*, «Il Giorno», 18 novembre 2002, p. 30.

⁽²⁵⁾ *Gli antichi arredi...* cit. n. 17, seconda parte, tavola tra lotto n. 363 e lotto n. 364.

⁽²⁶⁾ *Gli antichi arredi...* cit. n. 17, seconda parte, lotto n. 369.

⁽²⁷⁾ Per favorirne lo studio attraverso un confronto con esemplari coevi le tre sculture furono inserite nell'allestimento della mostra permanente *Dagli Sforza al Design* (aperta nelle sale Ducali del Castello Sforzesco nel 2004, si veda *Dagli Sforza al Design. Sei secoli di storia del mobile. Il museo delle Arti decorative del Castello Sforzesco*, a cura di C. Salsi, Cinisello Balsamo 2004).

⁽²⁸⁾ Cfr. NATALE, scheda... cit. n. 3, p. 36.

⁽²⁹⁾ C. MONZINO, *La vera storia dell'Abbazia di San Gregorio*, redazione di Paola Gribaudo e ricerche di Stefano Moreni, Venezia 1992. Si tratta di un'edizione speciale, composta in caratteri bodoniani e a tiratura limitata, prodotta in settecento esemplari non in vendita. Interessante il ricco apparato figurativo che mostra, attraverso dipinti e incisioni antiche, l'immagine dell'abbazia durante i secoli. Al momento del fallimento della Finarte Casa d'Aste s.p.a. (2012) furono rinvenute nei depositi decine di copie della pubblicazione; ma d'altra parte i destini dell'imprenditore e della società si erano intrecciati più volte. Monzino era stato persino tra i fondatori di Finarte nel 1959, ma avendo da lì a poco creato una propria casa d'aste – Brerarte di Milano – con altri soci, venne messo in minoranza e uscì dal gruppo (P. VAGHEGGI, *Una vita in asta. Intervista con Casimiro Porro*, Milano 1999, p. 21). Specializzata in arte contemporanea, Brerarte fu acquisita nel 1989 da Semenzato s.p.a., a sua volta incorporata dalla Finarte nel 2002 (dando così vita al gruppo Finarte-Semenzato Casa d'Aste s.p.a.).

⁽³⁰⁾ Vari passaggi di proprietà novecenteschi dell'abbazia sono così riassunti da Carlo Monzino: «Nel 1942 il Principe Mdivani vende (ufficialmente per circa Lit. 6.000.000) l'abbazia alla contessa Margherita Gallotti Spiridon in Tedeschi, la quale – già implicata in una poco chiara cessione della *Leda col cigno* di Leonardo ai Tedeschi – subito dopo la guerra attua una serie di finte vendite dell'abbazia – già gravata da ipoteche – con la speranza che lo Stato eserciti per quelle somme il diritto di prelazione. Cosa che non avviene, nonostante esistessero progetti comunali per trasformare l'abbazia in Museo Diocesano, in Centro espositivo o in Avvocatura Distrettuale. Nel 1954 Matilde Monzino, madre di Carlo, entra in possesso dell'abbazia, ma i suoi interventi si limitano ad eliminare le "stramberie" ereditate da Barbara Hutton [consorte americana di Alexis Mdivani], consegnando l'edificio quale oggi lo possiamo ammirare»

(MONZINO, *La vera storia...* cit. n. 29, p. XXXVI). La vendita a cui si riferisce Monzino è quella non autorizzata al nazista Hermann Göring, 1941, della *Leda* di ambito leonardesco, la cosiddetta “Leda Spiridon” oggi agli Uffizi grazie al recupero di Rodolfo Siviero nel 1948, cfr. M.T. Fiorio, scheda n. IV.6.4, in *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015), a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, Milano 2015, p. 545.

⁽³¹⁾ Cfr. A. DA MOSTO, *L'archivio di stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma 1940, II, p. 137. Dopo la morte di Carlo Monzino, avvenuta nel 1996, la proprietà passò alla vedova, Lady Matilde Ali, e nel 2002, anno della già citata asta di arredi dell'abbazia di San Gregorio (in realtà sarebbe più corretto dire della collezione Monzino) fu acquisita dalla società Finarte-Semenzato che vi ambientò successivamente alcune aste pubbliche. Qualche anno più tardi il complesso venne ceduto ad una società immobiliare, per farne sede di rappresentanza. Ora la chiesa non è visitabile e l'abbazia è sede di mostre temporanee e di un ristorante. Per una recente analisi generale della storia dell'abbazia di San Gregorio e il relativo atlante iconografico si veda S. MORENI, *L'Abbazia di San Gregorio a Venezia*, Venezia 2011. Oltre che la citata mostra su Andy Warhol (cfr. n. 23), le sale dell'abbazia ospitarono anche personali di Arnulf Rainer e Hermann Albert (cfr. MORENI, *L'Abbazia...* cit., p. 49).

Con ali e senza ali: due *Annunciazioni* in avorio della collezione Trivulzio nelle fonti del XVIII e XIX secolo

Francesca Tasso

Nella Biblioteca Trivulziana di Milano è stato rinvenuto qualche anno fa un volume manoscritto autografo di don Carlo Trivulzio (1715-1789), dedicato dall'autore allo studio di una tavoletta in avorio acquisita per la sua collezione, da lui correttamente identificata come proveniente dalla cattedra eburnea detta di Massimiano⁽¹⁾. Il manoscritto è di grande interesse per molteplici ragioni, innanzitutto per lo studio degli avori intagliati tardo antichi e medioevali e delle antichità del XVIII secolo, perché presenta la più antica indagine sistematica attualmente nota sulla *Cattedra di Massimiano*.

Nelle prime pagine del manoscritto don Carlo⁽²⁾ esordisce con un sintetico censimento degli avori più importanti della sua collezione⁽³⁾ e questa nota, per quanto assai succinta, è di estrema importanza, perché costituisce ad oggi l'unica testimonianza, di mano del collezionista, degli avori in suo possesso negli anni Settanta del Settecento⁽⁴⁾. Tra questi egli ricorda una «Maria Annunziata dall'Angelo, dove questo celeste messaggero è scolpito senza le ali» (FIG. 1): proprio la mancanza delle ali permette di escludere l'identificazione con la tavoletta che oggi è l'*Annunciazione* Trivulzio più conosciuta, quella conservata presso il Castello Sforzesco (inv. AVORI 14), dove è giunta nel 1935 per acquisto da Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938), assai nota agli specialisti per la sua ipotetica appartenenza al gruppo degli avori generalmente associati alla cattedra eburnea di Grado⁽⁵⁾ (FIG. 2).

L'*Annunciazione* menzionata da don Carlo, in cui l'angelo aptero appare a Maria, risulta citata anche in altre fonti a stampa settecentesche: il padre Allegranza la ricorda in una nota come pezzo significativo della collezione del nobiluomo milanese («...*egregia Tabula eburnea in qua sine alis Archangelus Gabriel nunciat Mariae Verbum*»)⁽⁶⁾, così come Carlo Bugati nel suo saggio dedicato alle reliquie della chiesa di San Celso, nell'ambito di una digressione dedicata all'iconografia dell'*Annunciazione*, ricorda che la «insigne» tavoletta in avorio gli fu mostrata da don Carlo Trivulzio e precisa due particolari che rendono indiscutibile l'identifica-



FIG. 1 - Bottega francese, *Annunciazione*, tavoletta in avorio, X secolo (inizio), inv. OA 12232. Paris, Musée du Louvre



FIG.2 - Bottega alessandrina (?), *Annunciazione*, tavoletta in avorio, VII secolo (?), inv. AVORI 14. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

zione, quali la mancanza di ali dell'angelo e il fuso tenuto in mano da Maria⁽⁷⁾. L'opera che corrisponde indubbiamente a questa descrizione è una tavoletta in avorio che dal 2009 si trova al museo del Louvre⁽⁸⁾: davanti ad alcuni elementi spaziali (due sottili colonne tortili, un tetto e due tende tirate) l'Arcangelo Gabriele, privo di ali e scalzo, ma riconoscibile per il lungo bastone sormontato dal giglio, si presenta di fronte a Maria, che è identificabile per la presenza del fuso nella mano sinistra; la scena è inquadrata da una ricca cornice fogliata.

Le fonti settecentesche tacciono invece al riguardo dell'*Annunciazione* oggi al Castello Sforzesco, che è risolta compositivamente in maniera completamente diversa: permane una struttura architettonica sul fondo, ma assai più elaborata e complessa, sormontata da un timpano e poggiante su colonne assai decorate, con diverse aperture ed elementi ornamentali; l'Arcangelo Gabriele ha forme nobilmente classiche, una ampia veste armonicamente panneggiata intorno al corpo, due lunghe ali, calzari all'antica e un bastone; come Maria, è identificato dall'aureola; Maria a sua volta è in posizione ritratta, come se fosse impaurita; al suo fianco, per terra, il cestino con i ferri da lavoro identifica la sua attività prevalente; sopra la lunga veste a



FIG. 3 - Tavolette in avorio con *Deposizione dalla Croce* e *Annunciazione* del Museo Trivulzio, in Giulio Rossi pittore-fotografo, *Fotografie pubblicate dal Museo d'arte industriale in Milano: n. 1. Riproduzioni di oggetti esposti nella Mostra d'arte industriale, Milano-Genova, dopo il 1874, Serie quarta: Bronzi-Avori, Album.D.8.4, n. 113. Milano, Civica Biblioteca d'Arte*

pieghe sottili si drappeggia il manto che le copre anche la testa e che termina con lunghe nappe. I due personaggi sono identificati da iscrizioni in greco, quella di Gabriele declinata per intero («ΓΑΒΡΗΛ»), quella di Maria sintetizzata in due monogrammi («ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ»). Le differenze tra le due tavolette non sono solo compositive, ma rimandano a due culture assai distanti: quella con l'angelo senza ali è infatti opera francese del X secolo, mentre l'*Annunciazione* con ali, di valutazione assai complessa, sembra però attribuibile a una bottega alessandrina del VII secolo, ipotesi che può spiegare i caratteri classici trasfigurati attraverso una cultura più espressiva.

In base alle informazioni attualmente in nostro possesso la prima attestazione della tavoletta nella collezione Trivulzio risale ad un inventario del 1816 che documenta la divisione del patrimonio familiare tra Gian Giacomo Trivulzio e la cognata Vittoria Gherardini, moglie del defunto fratello Gerolamo e tutrice della figlia minore Cristina, dove si cita una «Annunciazione coi nomi in Greco»⁽⁹⁾; non è però ancora possibile accertare da chi e in quali circostanze essa sia stata acquisita: sembra verosimile che la mancata citazione nell'elenco in apertura del manoscritto di don Carlo ne ponga l'acquisizione dopo il 1774.

La prima volta in cui entrambe le tavolette si registrano in uno stesso contesto è l'*Esposizione storica d'arte industriale* del 1874⁽¹⁰⁾: l'*Annunciazione* del Castello sembra identificabile nel «frammento di dittico rappresentante l'*Annunciazione*, lavoro bizantino del secolo V», di proprietà del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), al primo numero della serie degli avori, mentre quella aptera non risulta individuabile nel catalogo. Entrambe tuttavia figurano nel corredo iconografico della mostra, pubblicato in otto, bellissimi volumi di fotografie realizzate da Giulio Rossi, oggi conservati nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco (FIGG. 3 e 4)⁽¹¹⁾. Diversi avori della collezione Trivulzio vennero fotografati in quella occasione, a riprova del loro interesse e della loro qualità: l'*Annunciazione* con ali venne pubblicata insieme ad una *Deposizione dalla croce* oggi a Boston, Museum of Fine Arts (FIG. 3)⁽¹²⁾, l'*Annunciazione* aptera insieme alla tavoletta cosiddetta di *Otto imperator*, oggi al Castello Sforzesco (FIG. 4).

Entrambe le *Annunciazioni* furono nuovamente pubblicate, con l'indicazione di appartenenza alla collezione milanese, qualche anno dopo in una importante pubblicazione di Garrucci⁽¹³⁾.

La presenza delle due *Annunciazioni* nella collezione Trivulzio deve aver ingenerato a un certo punto qualche confusione, come è evidente dallo studio su don Carlo composto da Giovanni Seregini (1927), il quale, citando il passo in cui Allegranza ricorda l'*Annunciazione* in possesso di don Carlo, la identifica in quella oggi al Castello Sforzesco, senza attribuire il giusto peso al fatto che nella citazione di Allegranza l'angelo risultasse «*sine alis*»⁽¹⁴⁾: l'errore è ancora più evidente perché

Seregni trascrive i due monogrammi greci che identificano «Santa Maria» e «Gabriele» nella *Annunciazione* del Castello. Quando Seregni descrive questa opera sembra trarre le informazioni non tanto dall'osservazione diretta del pezzo, quanto da un manoscritto, recentemente identificato da Alessandra Squizzato e da chi scrive presso l'archivio della Fondazione Brivio Sforza⁽¹⁵⁾, non datato ma la cui grafia è identificabile in quella di Pietro Mazzucchelli, bibliotecario e ordinatore del museo di Gian Giacomo Trivulzio dal 1806 e prefetto dell'Ambrosiana dal 1823 al 1829⁽¹⁶⁾. La caratteristica intonazione erudita del testo, dedicato all'analisi di quella che poteva essere l'originaria conformazione e funzione dell'opera, forse parte di un dittico o di un trittico, rimanda al modo di procedere nello studio di don Carlo Trivulzio, cosicché si può avanzare il dubbio che il manoscritto attualmente conservato sia la trascrizione di Mazzucchelli da una precedente minuta di don Carlo.

La considerazione ha una ricaduta importante perché se così fosse il momento dell'acquisizione della tavoletta potrebbe essere fissato tra il 1774, data *post quem* della composizione del manoscritto sulla cattedra di Massimiano, in cui essa non figura, e la morte del Trivulzio (1789), alla cui iniziativa andrebbe ascritto anche questo acqui-



FIG. 4 - Tavolette in avorio con *Annunciazione* e *Otto imperator* inginocchiato di fronte a Cristo del Museo Trivulzio, in Giulio Rossi pittore-fotografo, *Fotografie pubblicate dal Museo d'arte industriale in Milano: n. 1. Riproduzioni di oggetti esposti nella Mostra d'arte industriale*, Milano-Genova, dopo il 1874, Serie quarta: Bronzi-Avori, Album.D.8.4, n. 113. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

sto. In questo modo l'errore di identificazione di Seregni avrebbe una parziale spiegazione perché entrambe le *Annunciazioni* sarebbero appartenute a don Carlo⁽¹⁷⁾.

Come è noto, la collezione della famiglia Trivulzio conobbe una fase di dispersione a partire dal terzo decennio del Novecento: la situazione sembrò aggravarsi quando si cominciò ad adombrare la possibilità che l'intera raccolta o almeno i suoi pezzi più significativi fossero notificati dagli uffici di tutela. Fu più o meno in quel periodo che il percorso delle due tavolette di uguale iconografia si diversificò: l'*Annunciazione sine alis* arrivò sul mercato antiquario francese (FIG. 1) per essere acquistata dal conte Blaise de Monstesquiou-Fezensac nel 1934 presso l'antiquario parigino Maurice Stora insieme ad altri due pezzi notevolissimi della collezione Trivulzio, il *dittico di Areobindo* e la *Bolla di Maria*, poi offerti in dono al museo del Louvre nel 1951⁽¹⁸⁾; l'*Annunciazione* fu invece donata al Museo del Louvre, dove ora si trova, esposta nella sala degli Oggetti d'arte medievali, nel 2009. L'*Annunciazione* con ali venne invece notificata dagli uffici di tutela di Milano nel 1910 e poi selezionata tra le opere che Luigi Alberico Trivulzio vendette al Comune di Milano nel 1935: da allora la placchetta è esposta nelle collezioni di arte applicata del Castello Sforzesco.

La qualità assai sostenuta della *Annunciazione* Monstesquiou-Fezensac ora al Louvre e la sua importanza nell'ambito della produzione artistica tra IX e X secolo, così come la raffinatezza stilistica dell'*Annunciazione* del Castello, così sofisticata ma anche così difficile da inquadrare stilisticamente tanto da portarsi dietro le più difformi attribuzioni cronologiche e regionali, ci confermano una volta di più la straordinaria sensibilità di don Carlo Trivulzio nella scelta della scultura in avorio; una sensibilità sorretta da una solida conoscenza, attestata dalla ricchezza e completezza del suo patrimonio bibliografico, oggi nella Biblioteca Trivulziana, da lui acquisito proprio per studiare gli avori tardo antichi, come provano le glosse e gli appunti nei *marginalia*⁽¹⁹⁾. Accanto alla preparazione scolastica bisogna però ricordare la capillare vastità dei suoi contatti con i maggiori collezionisti ed eruditi dell'epoca, a cui non era estranea, probabilmente, anche la competenza del fratello maggiore Alessandro Teodoro (1694-1763), corrispondente di Anton Francesco Gori e punto di riferimento per quest'ultimo nelle ricerche in Italia settentrionale⁽²⁰⁾. Il tassello che si aggiunge così alle conoscenze sulle antichità della collezione Trivulzio deve anche farci notare l'attenzione e l'interesse per gli intagli in avorio non solo di epoca tardoantica, coerentemente con il gusto del XVIII secolo, ma anche quelli più avanzati, bizantini o di epoca carolingia e ottoniana, categoria a cui va ascritta anche la tavoletta, ancora più nota, che rappresenta *Otto imperator* ingnocchiato di fronte a Cristo, di produzione milanese e riferibile agli anni intorno al 983, anch'essa acquisita dal Comune di Milano nel 1935 (Milano, Castello Sforzesco, inv. AVORI 15; FIG. 4).

NOTE

- ⁽¹⁾ Milano, Biblioteca Trivulziana, *Osservazioni di Carlo Trivulzio Patrizio Milanese sopra un'antica sacra tavoletta di avorio scolpita in ambe le parti*, 1774, ms. NA C88-89. Il manoscritto, sicuramente successivo al 1774, è illustrato e analizzato da M. PONTONE, *Collezionismo di avori in casa Trivulzio nella seconda metà del Settecento. Un autografo inedito di don Carlo Trivulzio con sue osservazioni su una tavoletta eburnea della cattedra episcopale di Ravenna*, «Libri & documenti», XXXVIII (2012), pp. 81-105, e F. TASSO, *Il codice NA c 88-89 della Biblioteca Trivulziana di Milano. Un importante manoscritto di don Carlo Trivulzio sulla cattedra di Massimiano*, ibidem, pp. 107-116.
- ⁽²⁾ È noto l'interesse non superficiale di don Carlo Trivulzio per la scultura in avorio: sul tema cfr: F. TASSO, "Unicum enim Intelligo tibi esse solatio studium Antiquitatum". *Qualche annotazione sul collezionismo di avori tardoantichi nella Milano del Settecento. La collezione Trivulzio*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIX (2002), pp. 195-212; EAD., *Il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-2008), pp. 163-183. In generale sul collezionismo di don Carlo Trivulzio si rimanda a G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua. MDCCXV-MDCCCLXXXIX*, Milano 1927; A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008; A. SQUIZZATO, *Tra Milano e l'Europa. Viaggiatori, eruditi e studiosi al museo Trivulzio nei secoli XVIII e XIX*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano 2014, pp. 275-298; EAD., *Alessandro Teodoro e Carlo Trivulzio fra i cultori del buon gusto e della scienza dell'antico*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno di studi (Milano, Università Cattolica – Palazzo di Brera, 5-6 giugno 2014), a cura di A. Rovetta, E. Bianchi, A. Squizzato, in corso di pubblicazione.
- ⁽³⁾ *Osservazioni di Carlo Trivulzio...* cit. n. 1, pp. 1-2.
- ⁽⁴⁾ Fino ad oggi è stato possibile ricostruire la collezione di don Carlo facendo riferimento alle informazioni di seconda mano fornite da SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio...* cit. n. 2. Per l'elenco completo e l'identificazione dei pezzi si veda TASSO, *Il codice NA c 88-89 della Biblioteca Trivulziana di Milano...* cit. n. 1, pp. 108-110.
- ⁽⁵⁾ Sulla complessa questione critica della cattedra di Grado, donata, secondo una leggenda abbastanza verosimile, dall'imperatore Eraclio alla sede episcopale di Grado intorno al 630 e poi smontata e smembrata a partire dal XVI secolo, si veda da ultimo F. TASSO, *The Grado chair: a review of the historical and documentary sources*, in *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, a cura di F. Dell'Acqua, A. Cutler, H. L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf, Berlin 2016, pp. 43-52. Sull'Annunciazione si veda O. ZASTROW, *Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta "bizantina" dell'Annunciazione*, «Rassegna di Studi e di Notizie», IV (1976), pp. 185-252; ID., *Gli oggetti d'avorio e di osso occidentali. Catalogo. Museo di arte applicata del Castello Sforzesco*, Milano 1978, pp. 22-23, n. 18; F. BOLOGNA, *Avori medievali da Amalfi a Salerno, senza enigmi*, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Diocesano, 20 dicembre 2007 – 30 aprile 2008), a cura di F. Bologna, Napoli 2008, pp. 21-97, in particolare pp. 63-76; I. KALAVREZOU, scheda 23, in *Byzantium 330-1453*, catalogo della mostra (London, The Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008 – 22 marzo 2009), a cura di R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008, pp. 383-384; P. WILLIAMSON, *Gli avori della cosiddetta 'Cattedra di Grado': lo stato delle ricerche*, in *L'enigma degli avori medievali...* cit., pp. 155-

- 159; G. BÜHL, *Ivories of the So-Called Grado Chair, Byzantium and Islam. Age of Transition 7th-9th Century*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 14 marzo – 8 luglio 2012), a cura di H. Evans, B. Ratliff, New York 2012, pp. 45-50.
- ⁽⁶⁾ G. ALLEGRANZA, *Opuscoli eruditi latini ed italiani raccolti e pubblicati dal P.O. Isidoro Bianchi*, Cremona, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, 1781, p. 30 n. 1.
- ⁽⁷⁾ G. BUGATI, *Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso Martire con un'appendice nella quale si spiega un dittico d'avorio della Chiesa Metropolitana di Milano*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1782, p. 276.
- ⁽⁸⁾ L'Annunciazione senza ali fu pubblicata anche da C. ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques*, 2 voll., Paris 1878, I, p. 79, fig. IX; ID., *La messe: études archéologiques sur ses monuments*, 8 voll., Paris 1883-1889, VI, 1888, p. 120; A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen. Aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser: VIII. bis XI. Jahrhundert*, 2 voll., Berlin 1914, I, pp. 72-73, n. 150, che per primo avanzò una collocazione ad ambito francese e una datazione al IX secolo, attualmente corretta al IX-X secolo. L'Annunciazione Monstesquiou-Fezensac è stata recentemente pubblicata in E. ANTOINE, *Trois ivoires de l'ancienne collection du comte Blaise de Montesquiou-Fezensac*, Paris, Musée du Louvre, Objets d'art de la saison n. 41, 2010; E. ANTOINE, J. DURAND, *Trois ivoires de l'ancienne collection du comte Blaise de Montesquiou-Fezensac récemment acquis par le musée du Louvre*, «Bulletin de la société nationale des antiquaires de France», 2009, pp. 176-191; E. ANTOINE, scheda n. 14, «La revue des musées de France. Revue du Louvre», 2009, p. 64.
- ⁽⁹⁾ Milano, Archivio Fondazione Trivulzio (da ora in poi AFT), Araldica. Uffici, 3.90, *Divisione 1816 Piede B Gian Giacomo Trivulzio. Avori*: «N. 10 Tavoletta rapp[resentan]te l'Annunciazione coi nomi in Greco». Più dubbio è il riconoscimento nella *Descrizione e stima delle monete e medaglie ed altri oggetti fatta da Costantino Lavezzari 1856* (Milano, AFT, Araldica. Uffici, fasc. 3.89, n. 242), dove è citata una «...Annunciazione bassorilievo in legno lavoro greco lire 80» altrimenti non identificabile.
- ⁽¹⁰⁾ *Esposizione storica d'arte industriale di Milano. 1874. Catalogo generale pubblicato dal Comitato esecutivo*, Milano 1874, p. 173, n. 1.
- ⁽¹¹⁾ Ringrazio Nicoletta Serio della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco per la consueta generosità nell'assistenza e nell'aiuto a questa ricerca.
- ⁽¹²⁾ Anche della *Deposizione* oggi a Boston fu pubblicata la foto sebbene l'opera non risulti nell'elenco dei pezzi esposti. La *Deposizione* conobbe una certa fortuna critica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, 11 voll., Milano 1901-1940, I, 1901, p. 525), ma qualche dubbio sulla sua autenticità è legittimo, giacché sembra una copia con varianti dell'avorio di analogo soggetto conservato nel tesoro di Hildesheim (cfr. A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlin 1979, p. 78, n. 220, tav. LXX).
- ⁽¹³⁾ R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Sculture non cimenteriali*, 6 voll., Prato 1872-1880, VI, 1880, pp. 77-78, tav. 453 per l'Annunciazione oggi al Castello; p. 86, tav. 459 per l'Annunciazione senza ali.
- ⁽¹⁴⁾ SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio...* cit. n. 2, p. 198.
- ⁽¹⁵⁾ Milano, Archivio Fondazione Brivio Sforza, serie Biblioteca e museo Trivulzio, b. 4.
- ⁽¹⁶⁾ Su Pietro Mazzucchelli si veda G. FRASSO, M. RODELLA, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante: sondaggi e proposte*, Roma 2013.

- ⁽¹⁷⁾ Sulla base della scorretta identificazione operata da Seregni Zastrow (*Sorprendente identificazione...* cit. n. 5, p. 186) riferisce la referenza bibliografica di Allegranza all'Annunciazione del Castello e dopo di lui confermano l'errore quasi tutti gli studiosi, compresa in un primo momento chi scrive: F. TASSO, *Tavoletta con scena di Annunciazione [n. 284]*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001), a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 590; EAD., "Unicum enim Intelligo..." cit. n. 2, p. 203.
- ⁽¹⁸⁾ Per il *Dittico di Areobindo* si rimanda a D. GABORIT CHOPIN, *Ivoires Médiévaux V^e-XV^e siècle*, Paris 2003, pp. 45-47, e TASSO, *Il Medioevo...* cit. n. 2, in particolare alla nota 10; per la Bolla di Maria si veda da ultimo E. GAGETTI, "Bulla" dell'imperatrice Maria, in *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013), a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2012, p. 208, n. 72.
- ⁽¹⁹⁾ Tra questi si ricordano le *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma* di Filippo Buonarroti (Firenze 1716), che contengono anche le *Osservazioni sopra tre dittici antichi d'avorio*, il *Thesaurus gemmarum antiquarum astriferarum* di Giovan Battista Passeri (Firenze 1750), il *De' dittici degli antichi, profani e sacri, libri III* di Sebastiano Donati (Lucca 1753), il *Thesaurus Veterum Diptychorum* di Anton Francesco Gori (Firenze 1759), oltre ad altri suoi repertori su gemme e statue antiche, diverse dissertazioni di Angelo Maria Bandini, noto erudito e bibliotecario toscano che fu direttore sia della Biblioteca Marucelliana, sia della Biblioteca Medicea Laurenziana, gli *Opuscoli eruditi latini e italiani* del padre Maria Giuseppe Allegranza (Cremona 1781): si tratta cioè delle opere più aggiornate sul tema dell'intaglio in avorio scritte nel XVIII secolo. La biblioteca di don Carlo poteva quindi dirsi a buona ragione assai aggiornata e nessuna significativa mancanza si poteva rilevare: TASSO, *Il codice NA c 88-89 della Biblioteca Trivulziana di Milano...* cit. n. 1, p. 110.
- ⁽²⁰⁾ Cfr. A. VISCONTI, «Ella sogna dittici»: gli avori bizantini e medievali nell'opera di Anton Francesco Gori (1691-1757), «Arte Medievale», IV (2012), II, pp. 221-27.

IL *COMPIANTO* LIGNEO DI CASPANO DI CIVO
E IL SUO RESTAURO

I fratelli De Donati al Castello Sforzesco

Claudio Salsi, Francesca Tasso

Una sezione di questo numero di «Rassegna di Studi e di Notizie», giunta ormai al suo quarantatreesimo anno di età, ospita sei interventi che analizzano da diversi punti di vista il *Compianto* intagliato da Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati e conservato oggi nella chiesa di San Bartolomeo di Caspano di Civo, in Valtellina. La rivista, nata come bollettino delle Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, passata poi da qualche anno a documentare tutte le attività dei musei del Castello Sforzesco di Milano, contravviene alla sua *mission* dando spazio a un'opera che non appartiene alle proprie collezioni: tuttavia questa scelta risulterà comprensibile ai più, se si consideri che da circa vent'anni le collezioni del Castello dedicano un'attenzione prioritaria alla scultura lignea lombarda e in particolare ai fratelli De Donati.

La raccolta civica milanese si è costituita in un lungo periodo di tempo e, per quanto riguarda la scultura lignea, con accessioni anche casuali e non programmate; a partire dagli anni Novanta del Novecento una riflessione più sistematica sul patrimonio, avviata anche grazie alla amichevole collaborazione con Raffaele Casciaro, ha portato a una ricognizione delle opere conservate, a una attività di restauro e di conservazione che spesso ha consentito il recupero di opere dal deposito, a una fase di studio che poi ha permesso di affrontare anche oculate acquisizioni mirate a completare alcune serie, a cui si sono poi aggiunti alcuni depositi di opere prestigiose da parte di altre istituzioni lombarde; operazioni, queste, che hanno assicurato al museo una rappresentanza piuttosto ricca e completa della scultura lignea lombarda del Rinascimento, nell'orizzonte cronologico che sta tra il 1460 e il 1540. Ancora recentemente questa attenzione alla sezione delle sculture lignee ha permesso di arricchirsi di una nuova opera, assai significativa, una *Maddalena* opera di Giovanni Angelo del Maino proveniente da un *Compianto* di cui il museo possedeva già un'altra figura, un *Nicodemo* (FIGG. 20-21).

Se una profonda attenzione è stata rivolta in questi anni in particolare alla figura di

Giovanni Angelo del Maino, il magnifico scultore attivo in Lombardia a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, anche i fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, titolari di un'altra bottega fiorentissima per un lungo periodo di tempo, risultano ben attestati nelle raccolte del Castello: sono attualmente quattro i pezzi di sicura attribuzione alla bottega esposti in museo, a cui si aggiungono tre opere assegnate al Maestro di Trognano, nome di convenzione di un intagliatore di strepitosa qualità forse coincidente con il momento più alto dei De Donati: i rilievi con l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione nel Sepolcro* provenienti dall'altare di Santa Maria del Monte sopra Varese – in deposito dalla Pinacoteca di Brera – e il *Presepe di Trognano* – in deposito dall'Azienda di Servizi alla Persona Golgi Redaelli.

Ai fratelli De Donati è stata dedicata una cospicua sezione dell'esposizione *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, tenutasi al Castello Sforzesco dall'ottobre 2005 al febbraio 2006, e un volume monografico di «Rassegna», *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, pubblicato nel 2009, che ha raccolto il risultato degli studi di tipo tecnico e conservativo svolti a margine della mostra del 2005 su un gruppo di opere che era stato possibile riunire in quella circostanza.

Apparirà quindi chiaro che l'apertura della nostra pubblicazione ad un nuovo capitolo di approfondimento intorno ai De Donati e soprattutto ad una delle loro opere di più complessa valutazione si inserisce pienamente all'interno degli ambiti di ricerca che hanno contraddistinto i Musei del Castello negli ultimi decenni.

Il gruppo di lavoro che già nel 2011 aveva animato il convegno tenutosi a Como per mostrare i risultati del restauro del *Compianto*, realizzato da Luca Quartana tra il 2007 e il 2010 sotto la direzione della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Milano, e che in questa sede presenta gli esiti delle sue ricerche, è formato da studiosi legati alle raccolte del Castello da ormai antica ed amichevole consuetudine: a cominciare dalla direttrice del Museo civico di Sondrio, Angela Dell'Oca, insieme alla quale si avviò il progetto che portò all'esposizione *Legni sacri e preziosi*, tenutasi a Sondrio nel 2005, e con la quale si è condiviso l'attuale progetto di pubblicazione; Sandra Sicoli e Paolo Venturoli, uno dei padri fondatori dello studio della scultura lignea in Lombardia; Luca Quartana e Fabio Frezzato, da lungo tempo collaboratori del Castello su tanti progetti che riguardano la collezione di «mobili e intagli lignei», come recita una consolidata dicitura museale.

A queste considerazioni bisognerà aggiungere che tra le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, sono conservate anche altre opere provenienti dalla chiesa di San Bartolomeo di Caspano e commissionate, almeno in parte, dallo stesso Giovanni Maria Parravicino, a cui si deve con certezza almeno la commissione di due delle tre opere della bottega De Donati oggi conservate nella chiesa valtellinese:

l'Ancona con la Resurrezione di Lazzaro (FIG. 15) e *l'Ancona di san Bartolomeo* (FIGG. 10-12). Per quanto riguarda il Castello si tratta di cinque oreficerie, giunte per deposito dall'Accademia di Brera, che le aveva acquistate nel 1879 da un compratore privato a cui erano state affidate dal parroco di Caspano⁽¹⁾ e che costituivano l'arredo sacro della chiesa: un calice con la sua patena, un altro calice più piccolo, una cassetta reliquiario e un altro elemento lacunoso, di cui restano solo il fusto e il piede, forse una pisside, espressione assai interessante dell'arte orafa lombarda tra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo del Cinquecento. Queste opere presentano smalti di fattura locale realizzati ancora con la tecnica a *champlevé*, cioè con una tecnica medievale, in un periodo in cui si producevano già gli smalti dipinti, come ben dimostra in museo l'accostamento delle oreficerie di Caspano al calice da Santa Maria dei Servi⁽²⁾, che, sebbene quasi coevo e anch'esso di fattura lombarda, presenta bellissimi smalti dipinti. Insieme a un gruppo di paramenti sacri ancora conservati *in situ*, le oreficerie dei Musei del Castello completavano l'arredo ecclesiastico della chiesa⁽³⁾.

La pubblicazione degli scritti intorno al *Compianto di Caspano* e al suo restauro costituisce pertanto un ulteriore tassello alla conoscenza della scultura lignea lombarda del Rinascimento e si spera possa costituire, come è stato nei casi precedenti, un volano per l'attivazione di nuove ricerche stilistiche e documentarie.

Integrato in questo approfondimento specialistico sulla scultura lignea lombarda rinascimentale si colloca in questo stesso volume anche un contributo di Claudio Salsi dedicato alle vicende collezionistiche di alcuni elementi del *Compianto di Casoretto* (1515 circa), un complesso attribuito al cosiddetto Maestro dei *Compianti*, smembrato nella prima metà del Novecento e del quale tre figure sono attualmente conservate presso i Musei del Castello, come deposito della parrocchia milanese di Santa Maria Bianca della Misericordia.

NOTE

- ⁽¹⁾ Si veda F. TASSO, *Il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-2008), pp. 163-183, in particolare alle pp. 167-170.
- ⁽²⁾ R. SACCHI, scheda III.21, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano e C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 218-219.
- ⁽³⁾ N. MILAZZO, *Alcune osservazioni sull'evoluzione della tecnica dello smalto in un gruppo di opere lombarde tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, XXI, I (1991), pp. 275-291; P. VENTUROLI, *Oreficerie tra Quattro e Cinquecento nella provincia e antica diocesi di Como*, in M. CASATI, D. PESCARMONA, *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del Convegno (Como, Villa Olmo, 26-27 settembre 1996), Como 1998, pp. 147-157, in particolare pp. 147-158.

I fratelli De Donati e la loro bottega: un itinerario valtellinese

Angela Dell'Oca

Le dinamiche dell'ampia fioritura dell'intaglio ligneo lombardo tra Quattro e Cinquecento sono da tempo all'attenzione di una qualificata compagine di studiosi, cui si devono nuovi e interessanti spunti di ricerca⁽¹⁾.

Due esposizioni, organizzate nel 2005, l'anticipazione al Museo Valtellinese di storia e arte (da ora in poi MVSA) di Sondrio, sostenuta da Regione Lombardia in occasione dei Mondiali di sci alpino di Bormio, *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, e l'ampia panoramica al Castello Sforzesco di Milano, *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, hanno dato inizio a una collaborazione fattiva tra i due Istituti, costituendo un forte stimolo per la realtà valtellinese, certo lontana dai centri di produzione artistica, ma sorprendentemente ricca di opere pregevoli.

Tra l'aprile e il luglio del 2011, grazie al sostegno della Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, le sculture del *Compianto sul Cristo morto* di Caspano di Civo (FIG. 4) al termine di un impegnativo ma eccezionale intervento di recupero, sono state esposte nella chiesa di San Giacomo a Como (FIG. 6), con l'apprezzamento di oltre 20.000 visitatori⁽²⁾, per essere poi trasferite alcuni mesi al MVSA di Sondrio. In questa circostanza chi scrive ha potuto organizzare il 19 maggio un Convegno di studi sul restauro del *Compianto* con la partecipazione di Sandrina Bandera, Paolo Venturoli, Giorgio Rolando Perino, Daniele Pescarmona, Luca Quartana, Fabio Frezzato e Andrea Straffi; parte degli interventi, arricchiti di ulteriori riflessioni, sono ora pubblicati nel presente numero di «Rassegna».

Sulla scorta di queste esperienze, la Direzione del museo di Sondrio con l'apporto di alcuni collaboratori, ha dato avvio ad una revisione critica del patrimonio valtellinese, ponendosi l'obiettivo di verificare alcuni punti fermi su quanto già noto alla letteratura, in riferimento soprattutto alla bottega dei De Donati, alla quale nel territorio sono assegnate sette opere di cui solo due firmate, con attribuzioni per via stilistica finora prive di sostegno documentario⁽³⁾.

La poca accessibilità dei luoghi, discretamente periferici rispetto alle direttive viarie, le vicende politiche cui questo lembo di terra è andato incontro sotto il dominio grigione a partire dalla conquista nel 1512 fino al termine del Settecento, il sorgere e successivo aggregarsi di realtà parrocchiali, di comunità amministrative, e relativi archivi, negli oltre cinque secoli che ci separano, giustificava, almeno in parte, tale sorta di *empasse* informativo.

Tornare alle fonti, orientando la ricerca verso quei labili indizi, che, riletti alla luce di nuove esperienze, potessero far compiere qualche passo avanti nella giusta direzione, contemplava il rischio di non approdare ad alcun risultato significativo. Ma ci si era ripromesso di raccontare anche la mancanza di prove, segnalando gli archivi controllati, la letteratura locale, le direzioni intraprese e gli esiti prodotti, dedicando maggiore attenzione alla descrizione dei manufatti, ampliando lo specifico contesto, in modo da dar conto della committenza che ne poteva aver sostenuto le spese, fosse una confraternita, la fabbrica o una famiglia di spicco nel paese.

Già questo avrebbe offerto nuovi elementi di conoscenza: le opere erano arrivate quasi per caso dall'esterno, da altri cantieri, c'era oppure no una presenza stabile della bottega, ne era rimasta qualche traccia, e quali soggetti locali potevano vantare amicizie e relazioni privilegiate con i centri maggiori in cui si produceva larga copia di tali manufatti lignei?

La vicenda dell'ancona per la parrocchiale di San Matteo di Valle di Albaredo (FIG. 24), montata sull'altare il 16 febbraio 1496 e pagata il 17 al «*magistrum Ambroxium de Donatis de Mediolano*», come si evince dai documenti individuati da Massimo Della Misericordia e pubblicati più diffusamente da Giovanna Virgilio e Francesco Palazzi Trivelli, ci racconta di un impegno oneroso per la piccola contrada, «200 lire terzole» per l'intaglio e «30 ducati d'oro» per l'opera di finitura, policromia e doratura, motivo per cui i contraenti non si fanno scrupolo di raccomandare all'incaricato «*magistrum Johannem pictorem filium quondam magistri Jacobi de Paganis de Axinelis*», bergamasco originario di Averara, che non sia meno bella di quella di San Pietro nel capoluogo morbegnese «*pingere et in ea ponere azurlum et aurum similis bonitatis cuius est anchona de Morbegnio posita in ecclesia Sancti Petri et eam facere depingere illius pulchritudinis dicte anchone de Morbegnio in laude et laudanda per duos comunes amichos...*»⁽⁴⁾.

Avvertiva Giovanna Virgilio: «Il documento qui reso noto, oltre a confermare l'attribuzione della scultura morbegnese ai De Donati, anticipa all'ultimo lustro del Quattrocento la loro presenza in Valtellina, finora collocata tra il primo e il secondo decennio del XVI secolo»⁽⁵⁾.

Ne consegue una più solida base documentaria per la ricostruzione degli interventi dell'officina degli intagliatori milanesi nell'area indagata, con preziose informazioni sulle modalità operative e sui rapporti intercorsi con le comunità locali.

Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio, e relativi collaboratori, percorrono dunque questa porzione marginale, ma connessa, della diocesi comense, ben prima della fine del ducato del Moro, continuando a lavorare per oltre una quindicina d'anni in uno scenario politico radicalmente mutato, approdando infine con Ludovico, attivo in sinergia con la bottega o per proprio conto, oltre l'avvento delle Tre Leghe dei Grigioni e il distacco da Milano (1512).

Può sfuggire, a chi non ne conosce la storia, la peculiare condizione dei luoghi indagati, i legami tra Milano o Como e le terre di Valtellina, le relazioni tra i centri minori, ma pur sempre dominanti, e le piccole contrade sparse all'intorno. La geografia degli insediamenti sul finire del Quattrocento doveva essere decisamente diversa; il trasferimento delle comunicazioni lungo l'asse viario del fondovalle e lo spopolamento dei centri storici di mezza costa non permette di cogliere appieno le dinamiche dell'agire di confraternite, fabbricerie, compagini associative e familiari che, a vario titolo, si muovevano nella fitta trama di rapporti commerciali, sociali e religiosi del tempo.

L'Adda, il fiume che attraversa da est a ovest tutta la Valtellina, a causa del suo corso paludoso aveva costretto le prime comunità a stabilirsi sul versante a una quota più elevata, riservando il piano a prato e arativo. La costa retica, soliva, garantiva una più favorevole esposizione per la coltivazione dei terrazzamenti costruiti sui conoidi, di contro, la costa orobica, ombrosa e ricca di selve, forniva castagneti e pascoli e alcune importanti vie di comunicazione, di transumanza e commercio, con Bergamo e la Serenissima, molte minori dalla *Via Mercatorum* fino alla costruzione, sul finire del secolo XVI, della nota strada *Priula*, attraverso il passo di San Marco. La valle del Bitto, alle spalle di Morbegno, contesto della commissione dell'ancona di Valle di Albaredo, prima opera accertata di Ambrogio, costituisce un esempio delle tensioni e della ricerca di autonomia dal centro urbano; l'emancipazione dalla parrocchia di San Martino può forse fornire indicazioni su cosa si agitasse in quei tempi nei villaggi rurali di montagna. È da sottolineare infatti la concomitanza, verso l'ultimo quarto del XV secolo, della conquistata indipendenza amministrativa e religiosa e gli incarichi per i nuovi altari

Almeno dal 1472 cominciò la lite con il rettore di Morbegno, che nel 1480 condusse alla separazione. Alla fine degli anni Novanta, dopo un quindicennio dalla separazione ecclesiastica, la comunità dei parrocchiani ne curò l'abbellimento artistico, senza badare a spese, rivolgendosi a un intagliatore e ad un pittore non locali, in quel momento attivi in Valtellina⁽⁶⁾.

E se l'emulazione tra le contrade in cerca di visibilità farebbe supporre una gara per accaparrarsi i migliori artisti sulla piazza, occorre interpretare in base a quali criteri di gusto si orientassero le commissioni; c'è da chiedersi quindi chi abbia individuato Ambrogio introducendolo presso i maggiorenti di Valle quando operavano in zona

altri *magistri* dell'intaglio: registriamo intorno agli anni Novanta del Quattrocento la presenza di Giacomo Del Maino a Ponte, Tirano e Sernio, di Pietro Bussolo a Grosio e forse nei dintorni della stessa Morbegno (FIGG. 16-18)⁽⁷⁾.

Insieme a Giacomo, cooptato per la tribuna della parrocchiale pontasca di San Maurizio, doveva lavorare l'Amadeo, responsabile di tutti i più importanti interventi idraulici sul corso dell'Adda e per questo mandato direttamente dal Duca a dirigere «lo assetto et stabilimento» del ponte di Ganda: «commetteremo a magistro Io: Antonio Hamadeo, nostro inzighero quale havemo mandato in quella valle, ch'el examini se l'è possibile ch'el possi stare in quello loco et quando non gli possi stare faccia electione de uno altro commodo alli viandanti»⁽⁸⁾. La costruzione, deliberata nel 1489 per ovviare alle difficoltà di un attraversamento che poteva essere effettuato solo con piccole barche, andava a rilento, e nel 1497 era appena stata avviata. L'importanza del ponte era allora notevole, passando la strada Valeriana sulla destra orografica in quel primo tratto di Valtellina, per poi correre sulla sponda sinistra fino a Ponte San Pietro, tra Fusine e Berbenno.

La nuova struttura veniva a trovarsi appena sotto la colma di Dazio sul cui avvallamento, a oltre 800 metri di quota, è insediato l'abitato di Caspano.

Entro il 1483 si costituiva anche il comune di Fusine, distaccandosi da Berbenno; la comunità, distante in linea d'aria non più di una decina di chilometri da Morbegno, doveva la sua fortuna alle miniere di ferro e al commercio con la Bergamasca⁽⁹⁾.

La presenza di Ambrogio in Bassa Valtellina intorno al 1496-1497 e, come vedremo, dell'intera bottega a Caspano entro il 1499, suggerisce perciò una riflessione ulteriore sulle due sculture superstiti della smembrata ancona della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Fusine, i santi *Rocco* e *Lorenzo* (FIGG. 26, 27), finora assegnati al primo decennio del Cinquecento. Aver ipotizzato, in occasione dell'esposizione del 2005, una provenienza congiunta dall'antico altare per le due statue, pervenute nel 1966 alla Sezione di Arte Sacra del MVSA in condizioni di conservazione del tutto diverse, ricca dell'originaria veste policroma l'una, completamente abrasa l'altra, ma entrambe pesantemente ricoperte con tenaci strati di pittura incongrua, trova ora conferma nelle vicende ricostruite da Silvia Papetti⁽¹⁰⁾. Con un po' di fortuna, forse, la *Beata Vergine Maria*, che stava nel mezzo, è ancora in giro, irricognoscibile a uno sguardo veloce, in qualche nicchia di una delle numerose chiesette dei dintorni.

Innegabilmente il *San Rocco* rivela affinità notevoli con quello trafugato a Caspano e con un altro, recentemente apparso in coppia con un *San Matteo*, stando all'iscrizione in maiuscole capitali che si scorge sul piedistallo, di provenienza ignota, che mi è possibile segnalare e documentare fotograficamente in questa sede grazie alla cortesia della proprietaria (FIG. 25); entrambi mostrano stretta analogia con le opere valtelinesi⁽¹¹⁾.

Lo smontaggio delle ancone lignee e la sostituzione sugli altari con opere pittoriche

dal gusto più aggiornato deriva dai sostanziali rifacimenti, intorno al 1778-1780, delle fabbriche di Valle di Albaredo e di Fusine. Ritengo possibile, sulla scorta di ricerche mirate negli archivi, individuare soglie storiche comuni per le trasformazioni degli edifici chiesastici minori, in conseguenza delle indicazioni pastorali, e del transitare di architetti, artisti e fabbricieri appartenenti alle nuove famiglie emergenti⁽¹²⁾.

Venendo ora al paese di Caspano in Comune di Civo, sul lato opposto della valle abduana, lungo la costiera detta dei 'Céch', area segnata da un fenomeno migratorio imponente verso la Capitale, occorre innanzitutto segnalare come, sullo scorcio del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo, fosse al culmine del suo splendore⁽¹³⁾.

Due sacerdoti, Gabriele di Castello dal 1487 al 1497 e il successore Giovanni Maria Parravicini dal 1497 al 1549, ressero la parrocchia, già autonoma a partire dalla metà del Trecento, con una estensione che giungeva al ponte di Ganda fino ai Bagni del Masino al limite della pieve di Ardenno, dotandola di manufatti artistici di notevole qualità quali calici, paramenti, sculture e arredi lignei, agendo significativamente anche con ristrutturazioni murarie degli edifici sacri⁽¹⁴⁾.

È quindi in un contesto di grande fermento che si sviluppa la vicenda della realizzazione dei tre complessi lignei delle *Storie di San Bartolomeo*, della *Resurrezione di Lazzaro* e, da ultimo, del gruppo del *Compianto sul Cristo morto*, unanimemente assegnati alla mano dei De Donati, che fanno di Caspano il luogo con la più alta concentrazione di opere della bottega milanese.

Aver rinvenuto nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Sondrio, indagato da Silvia Papetti in occasione della presente pubblicazione, un confesso di pagamento per l'opera di finitura dell'ancona maggiore al «*magister Aluysius pictor De Donatis de Mediolano*», a data 20 marzo 1499, rafforza la convinzione, già espressa in altre sedi, di una più stretta collaborazione tra il pittore e i fratelli *magistri a lignamine*. Grazie alla serie di documenti pubblicati da Antonio Battaglia riusciamo a stabilire una presenza non saltuaria di Alvise a Como; questi risulta ben introdotto in diocesi già negli ultimi mesi del 1498 quando riceve un pagamento per «non precisati lavori in San Giovanni Pedemonte», chiesa per la quale, nel maggio 1497, Ambrogio con Martino di Castello di Caspano si impegnava ad eseguire l'ancona di San Pietro Martire; a questa seguirà nel 1501 la commissione dell'altare, ad oggi disperso, per i Disciplini di Santa Marta⁽¹⁵⁾.

Il pittore che, quando appone la firma sulle opere intagliate dalla bottega, passa dall'apposizione del semplice nome «*HOP. ALVISII DE DONATIS MEDIOLANEN*» nella *Resurrezione* datata 1508, alla dichiarazione perentoria di «*HOC OPUS FECIT M(AGISTE)R ALVISIVS DE DONATIS*» nel trittico di Monastero del 1513, è una figura dai contorni ancora sfuggenti, allineata sulle commissioni assegnate

all'azienda di famiglia, ma con numerosi distinguo per autonome scelte professionali, al punto da lasciare ad altri, Antonio Raimondi o Francesco da Niguarda, alcuni interventi connessi alle sue competenze, quali policromie o realizzazioni di ante per le ancone, o ricercare collaborazioni come con Battista da Lainate, nonostante all'occorrenza si dimostri in grado di produrre esiti non banali.

Ambrogio, Giovan Pietro e Alvise sono quindi a Caspano, anche se si può supporre in momenti diversi, ben prima del 1508; abbiamo visto come il fratello imprenditore fosse stato chiamato a Valle di Albaredo per concludere il montaggio dell'ancona, riscuotendo il pagamento solo il giorno successivo, a lavoro concluso, almeno per la parte di sua competenza. A maggior ragione per quella di San Bartolomeo, che è opera discretamente monumentale con i suoi quattro metri d'altezza; richiedeva un progetto ragionato, un'organizzazione precisa e una *mise en place* controllata in ogni sua parte; tutto ciò doveva prevedere più di un viaggio tra Milano, Como e la Valtellina. Si tratta senza dubbio di una macchina d'altare di forte impatto cromatico, lucente per l'abbondanza della foglia d'oro, con una narrazione serrata su tre registri sovrapposti, che si avvale di scenografie prospettiche, aggiornate sulla cultura milanese, poco apprezzabili oggi per la veduta di traverso imposta dall'imponente ciborio marmoreo, realizzato ai primi del Settecento (FIG. 10).

Il recente sopralluogo, effettuato con Silvia Papetti per la stesura di questo contributo, ha permesso di accertare purtroppo che la devastante spoliazione del 1995 ha interessato, oltre alle quattro statue maggiori (santi *Lorenzo, Rocco, Giorgio e Martino*, sculture a tutto tondo collocate nelle nicchie del registro inferiore e ai lati di quello mediano), al clipeo con l'*Imago pietatis* centrale e quelli con i busti dei dodici *Apostoli* (ne è stato risparmiato solo uno, il penultimo di destra), anche le due figurette, di profilo e intagliate ad altorilievo, dell'*Arcangelo Gabriele* e della *Vergine Annunziata*, poste sull'angolo estremo della cornice del registro superiore (FIG. 11)⁽¹⁶⁾. La sorda ridipintura che compromette gli incarnati e le capigliature non sembra proseguire sulle vesti, ma sarebbe necessario un intervento ricognitivo per monitorare lo stato della materia; sotto la spessa coltre di polvere e sedimenti si percepisce ancora la qualità della finitura delle decorazioni, le notevoli inquadrature delle scene, la spazialità stereometrica della costruzione mediante la collocazione per più piani paralleli delle figure, con fughe prospettiche laterali che anche la migliore immagine fotografica riduce e appiattisce.

È fatto grave lo smantellamento della cassa, sostituita con una cornice in muratura, ma è soprattutto la scomparsa delle ante dipinte che ci priva di quel colpo d'occhio che si offriva ai parrocchiani quando entravano in chiesa. Ipotizziamo che anch'esse fossero di mano di Alvise, magari comprese nel contratto comprendente «*pictorie et ornamentorum anchone*», dal momento che gli studi recenti lo vedono quasi specializzato in tale produzione; potevano ancora essere al loro posto al momento del rifa-

cimento del coro entro la metà del Seicento, ma certamente eliminate per ragioni di spazio quando più tardi venne eretto il tabernacolo. Per come conosciamo oggi gli altari scolpiti, affascinati da intagli e policromie, siamo indotti a considerare meno rilevante la quasi totale dispersione delle tele che preservavano lo scrigno: tali perdite, accentuate dal carattere mobile dei manufatti, affievoliscono l'articolazione del programma iconografico pensato espressamente da coloro che facevano realizzare l'opera a beneficio dei concittadini devoti del paese⁽¹⁷⁾.

Come suggerisce Paolo Venturoli

Risulta ormai indispensabile raccogliere oggi tutti i dati di archivio relativi alla collaborazione tra scultori e pittori per la realizzazione di polittici, ancone lignee, anconette, cori, organi, analizzando non solo le singole sculture dorate e dipinte, ma anche tutti quegli elementi dipinti su tela che facevano parte integrante delle grandi macchine scolpite. Valga per tutti l'esempio dell'ancona della *Resurrezione di Lazzaro* della chiesa di San Bartolomeo a Caspano, che conserva ancora i cardini in ferro che dovevano sostenere le ante di chiusura su tela, conservate oggi a Barcellona, opera di Ludovico De Donati⁽¹⁸⁾.

E forse si potrebbe chiedere a Giulio Perotti, il più esperto delle vicende della chiesa caspanese, già cimentatosi nell'esplorazione delle carte dell'archivio parrocchiale, di provare a recuperare qualche ulteriore informazione sulla vendita del 1879 operata dal parroco Romani per finanziare l'acquisto del concerto delle campane, in modo da capire se la stessa sorte delle preziose oreficerie fosse toccata anche alle ante, almeno a quelle dell'altare della *Resurrezione*, eliminate a una data non precisabile e ricomparse nell'asta berlinese del 1929⁽¹⁹⁾.

Le due tele, attribuite unanimemente ad Alvise, provenienti dalla collezione Joseph Spiridon di Parigi quando ancora unite a formare un'unica scena con *Santa Maria Maddalena, santa Marta, san Lazzaro e san Massimino adorati dai principi di Provenza* sul lato sinistro e la *Predica di Cristo davanti a santa Maria Maddalena e santa Marta* su quello destro, sono ora esposte separate, ma accostate, com'erano in origine, nel Museu Nacional d'Arte de Catalunya (MNAC) a Barcellona (FIG. 8)⁽²⁰⁾. Dal momento che non sembrano esserci dubbi sulla provenienza – immagino quante misurazioni e confronti siano stati meticolosamente eseguiti da Eugenio Gritti sotto la direzione di Venturoli al momento dello smontaggio della cassa per il restauro – sarà interessante in un futuro non troppo lontano mettere in relazione la scelta iconografica con le circostanze della loro realizzazione, poiché il tema della *Resurrezione di Lazzaro*, immagine centrale dell'ancona, trovava un completamento significativo nelle *Storie della Maddalena* puntualmente ispirate dalla *Legenda Aurea*⁽²¹⁾. Una personale riflessione, ancora davvero iniziale, fa intravedere scenari più complessi, forse provando a interpretare la prima immagine come *Il battesimo dei principi di Provenza* impartito dal vescovo Massimino, sotto lo sguardo benevolo di Marta, Lazzaro e Maria Maddalena, mediatrice del miracolo della nascita del

tanto desiderato erede, racconto suggerito dalla presenza dell'anziana donna col fanciullo nella scena di destra e dal *Beato Simonino* nel plinto della lesena (FIG. 14)⁽²²⁾. E molto è ancora da capire sulla effettiva committenza per ciascuna delle tre opere, un po' sbrigativamente assegnata in toto al parroco Parravicini, dal momento che il progetto dell'ancona maggiore pare avviato prima del suo ingresso alla carica nel 1497, sostenuto dal lascito del precedente arciprete Gabriele di Castello; entrambe casate importanti, che potevano contare su parentele potenti oltre i confini del paese, verosimilmente da non considerare in competizione, visto i buoni esiti dell'alternanza. Occorre aprire a dinamiche più articolate tra i maggiorenti locali includendo, se presenti, anche soggetti laici magari per l'esecuzione del gruppo del *Compianto*, tema sovente promosso da confraternite, quale quella dei Disciplini, per la sua specifica valenza penitenziale.

Tale seconda fase del lavoro dei De Donati in San Bartolomeo si colloca nel periodo di passaggio di testimone in diocesi, dal vescovo Antonio I a Scaramuccia Trivulzio, fortemente legati alla casa reale di Francia in un momento di relativa calma politica. E se queste sono le prove più documentate dell'impresa donatiana, ancor meno sappiamo del *Compianto sul Cristo morto* inserito nella cappella della Passione, la terza di destra, una compagine del tutto integra nelle otto figure canoniche, più grandi quasi del naturale, con gli imponenti *Nicodemo* e *Giuseppe d'Arimatea* che sfiorano i 185 centimetri d'altezza (FIGG. 33-35); una più che certificata autografia a dispetto delle fonti: solo un vago accenno in due visite pastorali di primo Seicento, poi più nulla fino al termine del secolo decimonono, eppure si tratta di un manufatto ben ingombrante.

Alcune riflessioni s'impongono: nella primitiva parrocchiale di Caspano, prima della ristrutturazione del 1527 che potrebbe aver portato ad ampliare la navata fino alle dimensioni odierne (FIG. 1), dove trovava collocazione l'imponente gruppo scultoreo? Rientrato nella chiesa dopo il restauro e l'esposizione a Como e Sondrio e ricollocato, con diverso posizionamento delle figure, in parte occultate nel precedente allestimento, si sviluppa in orizzontale per quasi quattro metri (FIGG. 2, 7)⁽²³⁾. L'altare sottostante, peraltro, ha misure regolari, al pari degli altri, ma sopra si apre uno sfondato, una sorta di caverna, una bolla ellittica sostenuta all'esterno da due supporti in muratura; come molti hanno osservato una vera e propria «anomalia spaziale»⁽²⁴⁾.

Assegnato per consuetudine al primo decennio del Cinquecento, segnalato come opera 'matura' nel percorso della bottega dei fratelli De Donati per la partecipata attenzione ai moti dell'animo, segno dello spirare d'una certa aria milanese, il *Compianto* marca una differenza con le altre due opere caspanesi.

L'unanime attribuzione alla bottega degli scultori non sembra da mettere in discussione; la collocazione cronologica, di contro, agganciata all'unica data disponibile

del 1508 lascia spazio a qualche dubbio: è piuttosto difficile conciliare la sua monumentalità, così fuori scala, con le ridotte dimensioni del retablo della *Resurrezione di Lazzaro* (FIG. 3), con cassa, portelle e cimasa intagliata, che negli stessi anni si montava dirimpetto, largo appena un metro e sessanta, ma anche dello stesso altar maggiore di San Bartolomeo che non raggiunge i due metri e mezzo.

Conseguenza di una diversa scelta concettuale e formale, le statue del *Compianto* si dispongono in uno spazio aperto privo di cornice architettonica e libero da quella costruzione tridimensionale, una sorta di scatola spaziale, che contrassegna le altre due imprese dei fratelli intagliatori (FIG. 2).

La presenza, forte, del prevosto Parravicini doveva influenzare la gestione degli arredi della chiesa; un personaggio dalla notevole disponibilità economica, guardando allo splendido calice, ora conservato nelle Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco, che esibisce l'arma familiare, espressione di un gusto ancora legato, nei primi decenni del Cinquecento, a reminiscenze tardogotiche⁽²⁵⁾.

È sua la committenza della *Resurrezione* e del *Compianto* o si può pensare a un fattore esterno, una figura di prestigio che poteva imporsi, direttamente, sul piano del parroco donando un'opera importante e costosa?

Anche la policromia si distingue: all'apparenza meno preziosa, priva di elementi decorativi nelle bordure, senza raffinate sigle di nomi o preghiere. Una stesura pittorica certamente di qualità «caratterizzata da accostamenti cromatici di notevole impatto visivo»⁽²⁶⁾, che il restauro ha valorizzato nei rossi accesi, negli azzurri, una multiforme tavolozza che non disdegna i rosa e i verdi chiari, ma la stesura è essenziale, per larghe campiture, e l'oro si propone solo in alcuni elementi, nei fermagli, nelle cinture, peraltro non sgraffito, tanto da far pensare a una mano diversa da quella di Alvise (FIGG. 36, 44, 46): una soluzione più vicina, per fare un paragone, alla *Madonna addolorata* recentemente ricomparsa a Morbegno (FIG. 19) ricondotta per la parte dell'intaglio a Giovan Angelo del Maino⁽²⁷⁾.

Anche questo segno di una conclusione più avanzata del manufatto?

Dopo questa data non si trova altro della bottega donatiana, salvo il trittico firmato dal pittore, datato 1513, proveniente dalla chiesa filiale di Monastero di Berbenno e conservato al MVSA di Sondrio (FIG. 9)⁽²⁸⁾. Opera del solo Alvise? Certo la carpenteria e forse, ma non è scontato, altri registri dovevano portare la mano di qualche intagliatore che non appare particolarmente dotato o motivato. La cornice tripartita rinvia alla consueta impostazione architettonica, però pare ormai solo un elemento apposto, funzionale alla tenuta della tavola. Il supporto è ancora il legno, ma la visione è quella della tela e se le candelabre ricordano quelle della *Resurrezione*, si abbandona lo splendore d'oro, sostituendo il pennello al lavoro della sgorbia, una modalità più corsiva e veloce, come i motivi degli archi e dell'architrave, che simulano effetti plastici e volumetrici, ottenuti con la sola pittura. Lo sfondo ci rinvia a

una nuova prospettiva del tutto naturalistica, con un ampio paesaggio aperto e la Vergine seduta entro una aiuola fiorita, alle spalle un tappeto, quasi un 'pezzotto' locale, che scende da un ramo creando una quinta.

In conclusione, rinviando ai testi di approfondimento qui presentati ulteriori spunti in merito all'aggiornamento della cronologia di Alvise⁽²⁹⁾ e della bottega familiare dei De Donati in Bassa Valtellina, sarà necessario attendere a ulteriori ricerche, condividendo informazioni e riflessioni con gli studiosi interessati al tema, consapevoli che proprio il *Compianto*, su cui puntiamo l'attenzione in questi saggi, rimane alla fine l'oggetto più misterioso; manipolato più volte per conformarsi alla devozione e al gusto mutato nel tempo, funzionale alla liturgia, perciò ricomposto, nelle figure della Madre e del Figlio (FIG. 4, 31), in un gruppo solidale per la processione del Venerdì Santo, ma presenza muta nello spazio della chiesa.

Una ben triste sorte sembra accompagnare queste grandi opere d'intaglio: integro, e quasi invisibile, il gruppo caspanese, perduto quello del *Sepolcro*, «otto figure grandi al vero», realizzato da Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio per San Francesco Grande a Milano, secondo le volontà testamentarie del 30 agosto 1504 di Paolo Scaccabarozzi. Terminato per la parte dell'intaglio entro il 28 novembre dello stesso anno viene stimato 200 lire dall'Amadeo e da Lorenzo da Mortara, prima di ricevere, nel dicembre, la doratura per mano del pittore Antonio Raimondi, documentato per le frequentazioni con i De Donati; tutti personaggi in relazione tra loro, che agiscono in luoghi distanti, ma che sembrano talvolta convergere su alcune significative commissioni⁽³⁰⁾.

Ringrazio Claudio Salsi e Francesca Tasso per l'ospitalità offerta in questa sede. L'impegno per la valorizzazione del patrimonio ligneo valtellinese mi ha legato idealmente alle ricerche di Paolo Venturoli e fattivamente, per quasi un trentennio, al lavoro di Sandra Sicoli della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio di Milano, ispettore per la Provincia di Sondrio, così come l'esposizione a Como e a Sondrio del *Compianto sul Cristo morto* restaurato mi ha permesso di apprezzare le competenze di Luca Quartana, Antonella Ortelli e Fabio Frezzato. Un ringraziamento particolare a don Gianni Mandelli, parroco di Caspano di Civo (Sondrio) per la generosa disponibilità ad aprirci la chiesa tutte le volte che lo abbiamo interpellato e a don Andrea Straffi, responsabile dell'Ufficio Catalogo della Diocesi di Como, per l'accompagnamento nel progetto e i preziosi consigli.

NOTE

- ⁽¹⁾ Per i riferimenti bibliografici, generali e specifici, si rinvia alle esaustive indicazioni contenute nei saggi che seguono, particolarmente a quello di Silvia Papetti, esito di un comune confronto.
- ⁽²⁾ Nell'autunno del 2010, nell'ambito della mostra *Devota materia. Intorno al restauro di due sculture* (Sondrio, Palazzo Sassi de Lavizzari, 15 ottobre – 15 novembre 2010), realizzata sempre con il sostegno della Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e dell'Associazione Amici del Museo, e con la disponibilità di Sandra Sicoli e dello Studio Quartana, è stato possibile esporre a Sondrio il *Nicodemo* appena restaurato, prima del completamento del progetto complessivo sul gruppo del *Compianto*. L'iniziativa era proposta a un pubblico ampio e non specialistico come esplicitamente dichiarato nel pannello di introduzione: «Per devozione infatti le comunità parrocchiali facevano realizzare queste sculture, splendide creazioni di artisti di fama, ma anche di anonime fiorenti botteghe. Gli altari delle chiese maggiori, le cappelle private, gli oratori minori delle confraternite si riempivano di immagini sacre per la gioia degli occhi e il conforto del cuore. Arrivate fino a noi, attraversando epoche difficili, tali opere d'arte, manufatti fragili per la loro materia (legno, gesso e foglia d'oro) subiscono ancora oggi dispersioni, manomissioni e sottrazioni. A noi è perciò chiesto di proteggerle, conservandole nella loro primitiva integrità, pur sottoposta allo scorrere del tempo, restituendole con discrezione al loro originario significato di modelli che si accostano a quello venerato del Cristo, della Vergine e dei santi. Non una mostra quindi, ma un report a forte valenza comunicativa per raccontare a quanti non hanno consuetudine con tale materia cosa stia dietro la complessa e affascinante azione di restauro di un'opera, soprattutto se di carattere sacro».
- ⁽³⁾ Escludendo l'*Adorazione del Bambino* della chiesa parrocchiale di Mazzo, un'anconetta facilmente trasportabile, che potrebbe rivelarsi estranea al contesto territoriale indagato, registriamo la distribuzione nella Bassa Valtellina, tra le pievi di Morbegno e Berbenno, di ben cinque macchine d'altare, integre o frammentarie, cui si aggiunge il trittico di Ludovico, una tempera su tavola, per l'altare posto sulla tomba di san Benigno de' Medici nella chiesa originariamente titolata a San Bernardo a Monastero di Berbenno.
- ⁽⁴⁾ F. PALAZZI TRIVELLI, *Un ignoto artista, Giovanni Asinelli di Averara e un'ancona perduta nella chiesa di San Matteo di Valle*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 58, 2005 [2006], pp. 141-147, in particolare p. 142.
- ⁽⁵⁾ G. VIRGILIO, *Aggiornamenti sull'attività di Giovanni Ambrogio De Donati in Valtellina*, «Arte lombarda», 149, 2007, pp. 72-74.
- ⁽⁶⁾ Sul tema si vedano gli ampi studi di M. DELLA MISERICORDIA, *La contrada contro il Comune: il Monte di Morbegno*, in *Divenire Comunità, Comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Milano 2006, pp. 591-624, in particolare pp. 597, 611: «Nell'ottobre del 1353 operavano i rappresentanti di una nuova formazione già definita 'comunitas', che comprendeva il Comune di Albaredo (o Albaredo *intus*) e il Monte di Morbegno (o Albaredo *de Foris*) che non si definiva in rapporto alla distrettuazione civile, ma ecclesiastica, nel riferimento cioè alla chiesa di san Matteo, che sorgeva nel villaggio di Valle e che serviva gli abitanti appunto di Albaredo e del Monte di Morbegno». «Tale processo di distinzione, per cui la contrada si era anche appoggiata in un rapporto clientelare con la famiglia comasca dei Castelli di Sannazaro, trapiantati a Morbegno, portava un secolo dopo, nel 1480, al distacco dalla parrocchia di Morbegno».

- (7) Il polo attrattivo di Morbegno aveva portato allo svilupparsi in località Ruscaina, sul confine con il territorio comunale di Cosio, di un nucleo abitativo vivace i cui abitanti facevano realizzare intorno agli stessi anni un altare di cui sono pervenute tre sculture, una *Madonna col Bambino* e i santi *Bernardino* e *Sebastiano*, attribuiti per via stilistica da Sandra Sicoli a Pietro Bussole dopo il restauro effettuato presso il laboratorio del MVSA di Sondrio da Paola Gusmeroli. Cfr. s. SICOLI, scheda 6, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte, 28 gennaio – 2 aprile 2005), Milano 2005, pp. 72-73; s. SICOLI, *Madonna col Bambino*, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia ed arte – Galleria Credito Valtellinese, 22 settembre – 25 novembre 2006), a cura di A. Dell’Oca, G. Angelini, Sondrio 2006, pp. 108-109. Il confinante oratorio di San Rocco, già in Comune di Morbegno, conserva altre due sculture, un *San Rocco* e un *San Sebastiano* ancora da ascrivere a una mano sicura; da poco restaurate presso il Settore Sculture Lignee dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze da Peter Stiberc, con la direzione di Laura Speranza, sono ora collocate nella Collegiata di San Giovanni.
- (8) Sulla costruzione del ponte di Ganda si veda G. SCARAMELLINI, *Restauro e rifacimento di ponti e strade*, in *Le fortificazioni sforzesche in Valtellina e Valchiavenna*, «Raccolta di studi storici sulla Valchiavenna», XV, 2000, pp. 199-212, in particolare pp. 206, 211.
- (9) «Le prime origini della comunità, strutturatasi intorno al 1300, si possono far risalire alla remota ‘colonizzazione’ mineraria bergamasca della Val Madre e all’esigenza di procedere, oltre che all’estrazione del ferro, anche alla sua lavorazione in fucine che vennero poste allo sbocco del torrente». Nel 1605 il Segretario Padavino della Repubblica di Venezia scriveva che «...dalle Fusine...si va...nel territorio di Bergamo...e negli mesi estivi transitano cavalli con ferrarezza in buona quantità», in M. GIANASSO, *Guida turistica della Provincia di Sondrio*, 2^a edizione, a cura di A. Boscacci, F. Gianasso, M. Mandelli, Sondrio 2000, p. 165. San Lorenzo si divise dall’arcipretale di San Pietro di Berbenno solo nel 1589 con un atto solenne che il vescovo Ninguarda nella relazione della visita pastorale trascrive per intero facendone una sorta d’*exempla* per le condizioni richieste. Cfr. *Ninguarda: La Valtellina negli atti della visita pastorale di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como annotati e pubblicati dal sac. Dott. Santo Monti nel 1892* [nuova edizione con testo italiano a cura di don L. Varischetti e N. Cecini], Sondrio 1963, pp. 67-70.
- (10) A. DELL’OCA, scheda 16, in *Legni sacri...* cit. n. 7, pp. 98-99.
- (11) Le due sculture, a tuttotondo, ma scavate sul retro, poggiate su un piedistallo (cm 83 x 25), sono state segnalate dal Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, Nucleo di Venezia, nell’ambito della ricerca degli intagli trafugati dall’ancona di Caspano; il *San Rocco* in particolare appare assai somigliante alla scultura dell’altare maggiore, nota solo attraverso le foto in bianco e nero pubblicate da Paolo Venturoli (FIGG. 11, 12); l’attento esame di confronto con un’altra immagine a colori, eseguita prima del furto da Angelo Vimercati e conservata presso l’Archivio del MVSA, escluderebbe tale origine. Altri elementi confermano questa ipotesi, le misure sono eccedenti lo spazio della nicchia che includeva i due santi *Rocco* e *Sebastiano*, inoltre la presenza di una coppia omogenea nell’intaglio e nella finitura della veste ci rinvia ad altre provenienze: le due figure potrebbero riferirsi alla perduta ancona di Valle di Albaredo, confermando l’identificazione con l’evangelista Matteo nel santo che reca un Vangelo nella mano destra, in analogia con quello in collezione privata torinese pubblicato da R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XX (1996), pp. 37-125, in particolare fig. 35, p. 67; vedi

anche R. CASCIARO, scheda 70, in *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 294-295; V. NATALE, scheda VIII, in *Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento: nuovi contributi*, Torino 2008, pp. 54-63, in particolare p. 56.

- ⁽¹²⁾ Non è da sottovalutare l'importanza del flusso dei numerosi migranti verso Roma e Napoli; costoro, riuniti in Società di benefattori o Confraternite, denominate 'Cassette' che avevano lo scopo precipuo di raccogliere fondi, inviavano doni preziosi alle parrocchie d'origine sotto forma di arredi, dipinti, paramenti e oreficerie, ma anche rimesse in denaro da investire per l'abbellimento e il rinnovamento degli edifici. Sul tema vedi G. SCARAMELLINI, *I tesori degli emigranti*, in *Tesori degli emigranti: i doni degli emigranti della Provincia di Sondrio alle chiese di origine nei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra (Sondrio, Palazzo della Provincia, Sala Ligari, 15 marzo – 28 aprile 2002), a cura di G. Scaramellini, Cinisello Balsamo 2002, pp. 13-29.
- ⁽¹³⁾ Il noto funzionario grigione Giovanni Guler, governatore generale della Valtellina nel biennio 1587-1588, definisce Caspano «Il grande e rinomato borgo... In Caspano risiede parecchia nobiltà: alcuni hanno conseguito il dottorato in entrambe le facoltà, altri sono valenti nella carriera delle armi e nella politica... Durante la stagione estiva, quando avvampa la canicola, così per questo motivo come per l'aria corrotta che esala dalle paludi e dagli altri miasmatici pantani, i paesi giacenti al basso nella pianura ed in altri luoghi soleggiati cominciano a diventare insalubri. Ma allora la nobiltà e le persone facoltose si trasferiscono quassù in questi luoghi freschi, particolarmente a Caspano, dove l'aria è pura e temperata: ivi poi gentiluomini e gentildonne trascorrono l'estate in svariati onesti passatempi, divertendosi con concerti musicali e con esercizi sportivi sino all'autunno, in cui tornano al piano alle loro ordinarie dimore», G. GULER VON WEINECK, *Raetia*, versione dal tedesco della sola parte che riguarda la Valtellina e la Valchiavenna a cura di G. R. Orsini, Sondrio 1959, p. 44.
- ⁽¹⁴⁾ G. LIBERA, *Cronistoria di Caspano e dei paesi limitrofi*, Como 1926, pp. 45, 157; M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte italiana. IX. Provincia di Sondrio*, Roma 1938, p. 97-99. Scriveva Paolo Venturoli nel 1982: «dal 1497 al 1549 è parroco di Caspano, nonché prevosto di Ardenno, quel Giovanni Maria Parravicini [...], che ha commissionato un calice e una cassetta conservati nel Museo del Castello di Milano, tra gli esempi più noti di oreficeria lombarda di primo Cinquecento, che ha fatto eseguire un piviale ricamato e due dalmatiche in velluto rosso, ancora conservati nella sacrestia della chiesa di San Bartolomeo [...], dove esistono tra l'altro ancora degli armadi a intarsi geometrici di alta qualità. Sculture, oreficerie, tessuti, ricami, arredi che indicano il livello della produzione lombarda nel primo decennio del secolo», P. VENTUROLI, scheda 32, *Zenale e Leonardo, Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 105-112.
- ⁽¹⁵⁾ Al 21 ottobre 1506 risale l'incarico a Ludovico e Battista da Lainate per l'esecuzione delle tre ante dell'ancona maggiore, con la raccomandazione che «*que figure esse debeant pulchriores et ornatiores ac laudabiliores figuris antarum anchone altaris Sacti Petri Martiris siti in ecclesia Sancti Iohannis Maioris Cumarum*», A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, atti del Seminario di Studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M. L. Gatti Perer, A. Rovetta, Milano 1996, pp. 209-229, in particolare pp. 218-219, nota 47; documento a pp. 228-229.
- ⁽¹⁶⁾ Nell'Archivio MVSA di Sondrio, fonte la Banca Dati del Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, è registrato il furto nella notte del 29 gennaio 1995 di «sei candelieri, quattro sta-

tue di santo» (santi *Lorenzo* e *Rocco* dell'ordine inferiore, *Giorgio* e *Martino* di quello intermedio), di altre dodici «statue» (le formelle della predella tra cui undici figure di *Apostoli* e il *Cristo dolente*) e di «due colonne». Nella denuncia non sembrano registrate per l'ancona di San Bartolomeo le due piccole sculture dell'*Annunciazione*, collocate in fregio ai riquadri del registro superiore, e l'ornamentazione della cimasa dell'ancona della *Resurrezione* che Eugenio Griitti (nota a voce) aveva rimontato al termine del restauro nel 1977. Il Nucleo di Monza ha recuperato al momento solo le semicolonne laterali a candelabra tagliate a metà per l'asportazione. Restituite al parroco nel dicembre 2004 sono state ricollocate in sede dopo il restauro, ad opera di Kristine Doneux, finanziato dalla Fondazione Gruppo Credito Valtellinese in occasione della già citata mostra *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 7.

(17) «L'iconografia della scultura lignea rinascimentale non corrisponde semplicemente a un intento didascalico, ma è frutto di una sapiente ricerca teologica. La struttura dell'ancona, non a caso definita dai documenti dell'epoca 'tabernaculum', veniva così ad assumere la forma di un tempio, di un reliquiario o di uno scrigno, poiché era destinata alla conservazione di immagini o luoghi miracolosi», A. STRAFFI, "Quasi praesentia cernunt". *Iconografia e devozione nella scultura lignea rinascimentale in Valtellina*, in *Legni Sacri...* cit. n. 7, p. 24. Sul tema delle ante si veda C.T. GALLORI, *La «Disputa sull'Annunciazione» di Visgnola e l'iconografia in Italia di Alberto Magno*, «Memorie Domenicane», CXXVI, 40, 2009 (2010), pp. 343-371; G. AGOSTI, J. STOPPA, scheda 26, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 116-121.

(18) P. VENTUROLI, *Divagazioni sui De Donati*, in questo stesso volume.

(19) Il silenzio dei documenti potrebbe essere smentito da un affondo sistematico nell'archivio parrocchiale di Caspano che conserva documenti antichi tra cui varie pergamene e che attende ancora un completo riordino.

(20) Ludovico De Donati, *Santa Maria Maddalena, santa Marta, san Lazzaro e san Massimino adorati dai principi di Provenza, Predica di Cristo davanti a santa Maria Maddalena e santa Marta*, catalogo Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, scheda n. 22344 <<http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo>> (27-06-2016). Confermate per primo a Ludovico da Natale: «*La Résurrection de Lazare* (panneau sculpté et peint), Caspano (Civo, près de Sondrio), église paroissiale de Saint-Barthélemy, signé et daté del 1508. *La Prédication du Christ devant sainte Marie Madeleine, sainte Marthe, d'autres saints et deux personnages d'une famille princière*, Barcelone, Musée d'Art Catalan» (M. NATALE, *Peinture italiennes du XIV au XVIII siècle*, Gênevè 1979, pp. 39, 41 note 21-23); riconosciute pertinenti all'ancona di Caspano da P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Triburzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, Soprintendenza Beni artistici e storici di Parma e Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 133-148, in particolare p. 147, nota 25; dobbiamo a Giovanni Romano la ricostruzione più ampia: schede 25-26, in *Colección Cambó*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 9 ottobre – 31 dicembre 1990), Madrid 1990, pp. 272-276.

(21) JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda aurea*, a cura di C. Lisi, Firenze 1999, pp. 393-404.

(22) Il chierico alle spalle del vescovo *Massimino* regge con la destra un contenitore (per gli oli santi?), che di norma dovrebbe essere tripartito (questo ha quattro scomparti), il principe inginocchiato ha levato la corona scoprendo il capo, forse per l'unzione da ricevere come nel racconto della *Leggenda Aurea* in relazione alla vita dei tre santi fratelli. Alle spalle dei sovrani un uomo

matturo a capo glabro sembra avere una posizione preminente. A destra un gruppo tutto al femminile con santa Marta in ginocchio, un'anziana levatrice e santa Maria Maddalena in piedi, addobbata con una sontuosa veste dorata dalle ampie maniche, sembra proteggere il fanciullo al centro, sul cui capo una giovane nobildonna pone una mano aperta, anche la Maddalena e il Cristo dall'alto del pulpito ripetono il gesto di benedizione. Tra gli uomini al margine del pannello solo uno guarda la santa e si porta la mano sinistra al petto. Il programma iconografico descritto richiede ulteriori affondi documentari per l'individuazione piú precisa dei soggetti. Un Pietro Paravicini di Caspano, i cui rapporti di parentela non ho ancora potuto identificare, fu tutore fino alla maggiore età di Francesco Pantera, erede di una dinastia di mercanti comaschi, tra l'altro fornitori di *medicamentis*, che favorirono la nascita del nipote di Gian Giacomo Trivulzio e quella della figlia di Luigi XII e Anna di Bretagna tra il 1509-1510, intorno agli anni di produzione delle ante dell'ancona della *Resurrezione*. Per tale aiuto il Pantera venne invitato, insieme al Trivulzio, alla corte a Parigi ricevendo (se vogliamo credere alla cronaca di F. MURALTO, *Annalia*, Milano 1861, pp. 127 e 40) una cifra cospicua in segno di ringraziamento (A. BATTAGLIA, *Licet Domus ipsa esset pulchra. Note sull'architettura civile a Como nel Rinascimento*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del Convegno, Como, Villa Olmo, 26-27 settembre 1996, a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998, pp. 35-56, in particolare p. 36). All'importante famiglia va ascritta la costruzione del palazzo omonimo con il maestoso portale, esemplato sugli episodi piú alti dell'architettura milanese di fine Quattrocento, il modello negli stessi anni, intorno al 1507, era utilizzato a Teglio per l'ingresso maggiore di Palazzo Besta.

- ⁽²³⁾ Dobbiamo la nuova ricomposizione all'attento lavoro di Luca Quartana, Antonella Ortelli, Fabio Frezzato e Sandra Sicoli; una suggestiva ipotesi di collocazione che si appoggia sull'osservazione delle relazioni tra i soggetti, il movimento dei gesti e l'intenso gioco degli sguardi.
- ⁽²⁴⁾ Si veda S. ROCCA, *Il "Compianto sul Cristo" ligneo in Valtellina: questioni intorno alla bottega dei De Donati a Caspano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008, relatore S.B. Tosatti, correlatore F. Frisoni: «Le cappelle laterali sono tutte poco profonde a eccezione della seconda a destra, quella del *Compianto*, che presenta una maggior penetrazione nel muro perimetrale. Osservando dall'esterno il muro della chiesa, nella zona corrispondente a quella della cappella, appare evidente come esso sia stato sfondato e ricostruito per accogliere il *Compianto* in epoca successiva rispetto a quella di erezione dei muri perimetrali della chiesa. Va precisato che tutti gli interventi di demolizione dell'assetto originario delle otto sculture, sono stati determinati dall'esigenza degli autori dell'allestimento, di modificare e ridurre le volumetrie delle singole sculture per forzare il *Compianto* nella collocazione all'interno della cappella che, evidentemente, non era quella originaria. Se il progetto e la realizzazione della cappella ad opera del Fumagalli ha risposto all'esigenza di posizionare in modo definitivo il *Compianto* all'interno della chiesa, possiamo desumere che l'opera fosse in precedenza disposta diversamente e, con tutta probabilità, in una sede diversa».
- ⁽²⁵⁾ P. VENTUROLI, *Oreficerie tra Quattro e Cinquecento nella provincia e antica diocesi di Como*, in *Le arti...* cit. n. 22, pp. 147-148.
- ⁽²⁶⁾ Si veda A. ORTELLI, L. QUARTANA, *Il recupero del Compianto sul Cristo morto di Caspano di Civio*, in questo stesso volume.
- ⁽²⁷⁾ M. ALBERTARIO, G. PEROTTI, *Ritrovata un'opera di Giovan Angelo Del Maino. La Madonna del Compianto di Morbegno*, «Le vie del bene», 10, 2007, pp. 9-15; M. ALBERTARIO, G. PEROTTI, *Giovan Angelo Del Maino. 1517-1518: la Madonna dal Compianto di Morbegno*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIII (2010), pp. 129-181. L'intervento di restauro condotto presso

l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR) di Roma ha migliorato la leggibilità dell'opera, restituendo alcune porzioni della policromia originale (il volto, i capelli), ma ha potuto solo attenuare l'incongrua ridipintura delle vesti sotto la quale vi sono minuscole tracce della stesura più antica. Chi è intervenuto, presumibilmente nella prima metà del XX secolo, sembrerebbe aver riproposto colori e dorature con materiali di scarsa qualità.

⁽²⁸⁾ Un aggiornamento critico sulla figura del santo e la storia del culto si trova in S. XERES, *La figura e il culto di san Benigno: ripresa critica di una questione complessa*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 62, 2009, pp. 121-163.

⁽²⁹⁾ In particolare vedi C.T. GALLORI, *Sulla riscoperta di Ludovico De Donati: spunti dal fondo Caffi*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, 2007/2, pp. 295-321, B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Note in margine di una mostra. L'Adorazione del Bambino della Pinacoteca Malaspina di Pavia e qualche appunto su Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2006), pp. 100-104. Il contributo più recente sul trittico di Monastero di Berbenno e Ludovico in AGOSTI, STOPPA, scheda 36, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...* cit. n. 17, pp. 156-159.

⁽³⁰⁾ C. CAIRATI, D. CASSINELLI, *Regesto dei documenti*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXII (2009), pp. 133-158, in particolare p. 141.

«La Deposizione, otto statue in legno policromato, grandi al vero»*

Sandra Sicoli

Così inizia la scheda di Maria Gnoli Lenzi nell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX Provincia di Sondrio* del 1938. La citazione prosegue: «Il Cristo, livido e inerte, è sorretto dalla Vergine. Intorno, eretti o inginocchiati, stanno S. Giovanni, Nicodemo, S. Giuseppe d'Arimatea e le tre Marie, in atteggiamento di grande dolore»⁽¹⁾. La descrizione del *Compianto* del 1938 corrisponde perfettamente alla disposizione del gruppo che per decenni gli abitanti di Caspano di Civo si erano abituati vedere e che, però, ora, dopo il restauro di Luca Quartana, non vedono più.

Certamente non è facile abituarsi a questa nuova collocazione, soprattutto per le generazioni più anziane che per anni e anni durante le festività pasquali erano soliti portare in giro per il paese il corpo del Cristo, «lividi e inerte». Una ritualità che si era già interrotta da tempo, per preoccupazioni conservative e che ora è definitivamente cessata⁽²⁾.

Il restauro che è stato intrapreso ha significato anche questo, ma non solo. È un intervento che ha preso forma pian piano, come pian piano hanno preso corpo i problemi di cui si tratta in questa pubblicazione, e che si inserisce, mi auguro, con corenza di metodo e di scopo, nella lunga serie di lavori sulla scultura lignea iniziata nella metà degli anni Settanta del Novecento da Paolo Venturoli, in questo territorio. Un luogo che si è rivelato da questo punto di vista una vera e propria fucina⁽³⁾.

La fitta e sistematica campagna di restauri, scalati in diversi decenni e allargatasi poi a macchia d'olio a tutta la Lombardia – coinvolgendo, di volta in volta, altri funzionari della Soprintendenza milanese – ha permesso di fare importanti passi avanti nello studio di questa tipologia di opere (un tempo negletta, ora apprezzata, come dimostra anche la bibliografia che è veramente sterminata) e ha contribuito alla messa a fuoco – con i dovuti distinguo – di una prassi operativa che si può classificare (in una logica di storicizzazione), come 'Scuola milanese', nel senso di una rivendicazione di una progettualità riconosciuta⁽⁴⁾.

Il restauro del *Compianto* non è stato facile. Forse tutti i restauri – si potrebbe dire – non sono facili. Ma non è vero, almeno per la mia esperienza. Ci sono interventi complessi che richiedono la messa a punto di metodologie di lavoro sofisticate, non ordinarie e il coordinamento di diverse professionalità, non sempre comunicanti fra loro. Ci sono interventi complicati, per le dimensioni delle opere, per la fragilità della materia, per la movimentazione e il trasporto degli oggetti. Ci sono, poi, restauri difficili per le complicazioni burocratiche, per la mancanza improvvisa di finanziamenti, per estenuanti rinvii. Ci sono, infine (ma la casistica è ovviamente molto più ampia), restauri ambiziosi che richiedono scelte non canoniche, ma forse solo all'apparenza, oltre che a una buona dose di coraggio. È il nostro caso e del perché ne parla dettagliatamente Luca Quartana nel suo intervento in questo stesso volume. Da parte mia posso solo aggiungere che non mi era mai capitato credo, di trovarmi di fronte a una situazione così particolare e così fuori dall'ordinario, una vera e propria scommessa.

L'idea di mettere le mani su questo imponente, oltre che importante, gruppo, è maturata, come si è detto, pian piano, per gradi. Ci sono state diverse tappe di avvicinamento. È esperienza di tutti i funzionari di Soprintendenza quella di dibattersi per decidere per quali opere richiedere il finanziamento ministeriale (oggi il problema non si pone, per carenza di fondi). È una decisione contrastata perché entrano in gioco una miriade di variabili, non solo lo stato di conservazione, come di primo acchitto verrebbe da pensare. In fondo, è una lotta tra poveri e bisogna intuire se un determinato oggetto potrebbe avere anche un altro *sponsor* (privato o pubblico), in un futuro non lontano, così da destinare i denari a qualche altro 'pezzo' che rischia, invece, di rimanere dimenticato, magari per sempre. Indipendentemente, molte volte, dalla qualità medesima.

In queste terre, e per fortuna, non si corre il rischio di una sovrabbondanza di interventi, spesso inutili, se non dannosi, legati alle emergenze espositive. Il patrimonio artistico non è sotto i riflettori e la consapevolezza della sua qualità è storia recente, un secolo circa, sia per quanto riguarda gli studi sia per gli abitanti. D'altronde anche la prima *Guida*, peraltro di indirizzo prevalentemente sociale-amministrativo, viene edita solo alla fine dell'Ottocento ed è costantemente ripubblicata, fino alla fine degli anni Venti del Novecento, senza radicali aggiornamenti, a parte qualche eccezione. L'autore, Ercole Bassi, è un avvocato di Delebio, certamente benemerito, appassionato, ma quasi digiuno di storia dell'arte⁽⁵⁾.

Potere contare su un finanziamento statale è un'opportunità preziosa. Altra cosa sono i contributi delle parrocchie, degli enti locali o degli istituti di credito, per quanto importanti. Non parlo, ovviamente, di quantità di denari, mi riferisco piuttosto ad una rivendicazione progettuale. I fondi ministeriali dovrebbero, almeno in teoria, garantire una maggiore autonomia di lavoro e la possibilità di affiancare

all'intervento vero e proprio, tutta una serie di indagini complementari: da quelle diagnostiche, alle analisi scientifiche e alle indagini archivistiche e conoscitive (penso, per esempio, ai rilievi grafici); così come prevedere un'ampia documentazione fotografica, elementi di supporto tali da garantire un restauro, 'di eccellenza', come si era soliti dire⁽⁶⁾. Una scelta importante, da non sprecare⁽⁷⁾.

Inoltre, il fatto che gli interventi siano diluiti – sostanzialmente per motivi finanziari – in più lotti e quindi scalati in diversi anni può essere, almeno lo è stato per la mia esperienza, un fattore positivo perchè permette una maggiore decantazione sull'operato in corso, non sempre (ed anche per motivi contingenti), quantificabile fin dall'inizio, in perizia. E permette anche, quando se ne presenta la necessità, di variare – senza troppi ostacoli burocratici – un percorso tracciato o solo abbozzato. Nel restauro l'elemento tempo non è secondario, bisogna avere il coraggio di prenderselo senza lasciarsi opprimere dalle scadenze, molte volte artificiali.

A farmi decidere per questo lavoro, non è stata un'urgenza conservativa. Il *Compianto*, grossolanamente ridipinto e massacrato (come si capirà meglio in seguito), avrebbe potuto restare in quelle condizioni per chissà quanto tempo ancora. Non è stata l'occasione di un furto, come altre volte è capitato in queste zone⁽⁸⁾, e non è stata neppure la fretta di una mostra – come sempre più frequentemente avviene in Italia in questi tempi 'di magra' – anche se una prima idea è maturata nell'ambito della mostra organizzata al museo civico di Sondrio, nell'inverno 2005⁽⁹⁾. La rassegna, progettata come un'anticipazione di una più ampia esposizione milanese⁽¹⁰⁾, intendeva presentare ad un pubblico non specialistico una serie di esemplari fino ad allora poco valorizzati sotto il profilo artistico, ma pienamente radicati nella comunità. In quell'occasione non vennero presentate opere restaurate⁽¹¹⁾, anzi si procedette in direzione opposta. Furono, infatti, esposte opere che si sarebbero restaurate solo successivamente e che, poi, a lavori ultimati, due anni dopo, divennero il pretesto per un'altra mostra⁽¹²⁾.

Nel giro di alcuni anni il Museo Valtellinese di storia ed arte è diventato un luogo di studio del patrimonio ligneo disseminato nelle due valli, la Valtellina e la Valchiavenna, oltre naturalmente di quello custodito nelle proprie sale. Un luogo di riferimento non solo espositivo, ma anche conoscitivo, e quindi critico⁽¹³⁾ e didattico. E nel contempo il Museo ha avuto un ruolo fondamentale, di spalla, per l'avvio di alcuni lavori della Soprintendenza. Un supporto non solo operativo, peraltro essenziale, ma anche conservativo che ha fatto sì che si potessero realisticamente mettere in moto e poi concludere, in una sinergia ben collaudata, numerosi interventi, non ultimo quello sul *Compianto*.

Sinteticamente (perchè non è questa la sede), ricordo il restauro – ormai terminato – di due sculture policrome di fine Quattrocento, *San Rocco* e *San Sebastiano*, provenienti dalla chiesa di San Rocco di Morbegno (FIGG. 16, 17). Due figure, non

conosciute dalla critica, scovate nel corso di un sopralluogo ispettivo a testimonianza, ancora una volta, della necessità di vedere e rivedere il territorio. Si tratta di parti superstiti di un gruppo più ampio, verosimilmente un altare, riconducibile alla bottega dello scultore milanese Pietro Bussolo⁽¹⁴⁾. E di una *Madonna* (FIG. 18), sempre dell'ambito del Bussolo, conservata nella chiesa di Sant'Ambrogio a Regoledo di Cosio, parte centrale di un'anconetta ormai smembrata⁽¹⁵⁾. Tutti questi restauri sono stati eseguiti dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze⁽¹⁶⁾.

Segnalo poi l'intervento – appena concluso all'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR) di Roma⁽¹⁷⁾ – su di una *Madonna* di Giovanni Angelo Del Maino (1517-1518), conservata nella Collegiale di San Giovanni a Morbegno. L'opera è stata ritrovata dal parroco, qualche anno fa, in occasione di un riordino della sacrestia. Si trovava nascosta, insieme ad altri arredi liturgici, sopra uno dei monumentali armadi⁽¹⁸⁾. La statua si presentava grossolanamente ridipinta, ma si intuiva la qualità altissima del modellato. È parte di un *Compianto*, citato dalle fonti e a lungo ricercato da Paolo Venturoli⁽¹⁹⁾ (FIG. 19). È un accrescimento significativo del catalogo dei Del Maino che si va ad aggiungere ad un altro *Compianto* rinvenuto una decina di anni fa a Cuzzago, nella Val d'Ossola⁽²⁰⁾. Segnalo a questo proposito una formella conservata al Bode Museum a Berlino di Giovanni Angelo del Maino e del fratello Tiburzio, come suggerisce Paolo Venturoli, raffigurante un *Compianto*. La medesima composizione volumetrica, gli identici lineamenti ed espressione del volto, l'analoga postura riversa all'indietro – il tutto in scala ridotta –, sono elementi che si ritrovano anche in quest'opera, seppure a distanza di una decina d'anni (FIG. 22).

Poco tempo prima della messa in cantiere di questi progetti, si era già pensato ad un intervento sul *Compianto* di Caspano. Lo scopo ultimo era ricomporre l'insieme, recuperarlo agli studi, ripensarlo nella sua totalità in relazione anche alle altre opere dei fratelli De Donati, in particolar modo quelle presenti nella stessa chiesa. Come si è detto, l'opportunità si presentò mentre si stava preparando la mostra *Legni sacri e preziosi*. Si ebbe, infatti, la possibilità di avere un finanziamento, minimo, ma sufficiente ad impostare un progetto conservativo. Venne chiesto a Kristine Doneux, la restauratrice torinese che qualche anno prima aveva restaurato l'*Ancona* di Giovanni Angelo e Tiburzio Del Maino della chiesa di San Lorenzo ad Ardenno⁽²¹⁾, di eseguire una serie di indagini stratigrafiche per verificare la presenza di policromie originali e più in generale di conoscere lo stato di conservazione delle sculture⁽²²⁾. Fu poi indetta – come richiede la normativa riguardo ad un lavoro così impegnativo, sotto tutti i profili – una gara d'appalto per l'assegnazione dell'intervento. La gara venne vinta dallo Studio Quartana di Milano. Era il 2008.

Riguardando oggi la fotografia del *Compianto*, pubblicata nel volume di Raffaele Casciaro (in bianco e nero)⁽²³⁾ e nel catalogo della mostra di Sondrio del 2005 (a colo-

ri)⁽²⁴⁾, prima del restauro, sono ancora colpita da quel senso di incongruità al quale l'immagine rimanda (FIG. 4). Al di là delle pesanti ridipinture – peraltro assai frequenti sulle sculture lignee – e del generale degrado, il gruppo presentava qualcosa di stonato che rendeva incoerente tutto l'insieme. L'elemento estraneo – di cui si ebbe poi conferma in laboratorio, non appena vi giunsero le statue – era la pedana sagomata e la finta roccia sbalzata, ricoperta dal lenzuolo, sul quale era deposto il *Cristo morto*, in una posizione – oggi più evidente che mai – del tutto improponibile.

Era chiaro che ci si trovava di fronte a qualcosa di più ingegnoso di un semplice «restauro» che, invece, era stato eseguito precedentemente, intorno al 1894, come si legge in un articolo, pubblicato sul giornale «La Valtellina», un quotidiano di grande diffusione, sensibile ai temi del patrimonio artistico⁽²⁵⁾. In quell'occasione, «per un'insana smania di novità», erano state «deturpate da un volgare verniciatore» le «otto statue di legno grandi il vero», come rincara, ancora qualche anno dopo, Guglielmo Felice Damiani – il primo ad occuparsi con competenza dell'arte in Valtellina – nel corso di una perlustrazione per chiese, oratori e palazzi della Bassa e Media valle⁽²⁶⁾.

L'inserimento del basamento era, invece, un'operazione posteriore, come denunciava chiaramente il gusto novecentesco della decorazione, con gli inserti dorati. Venne eseguita dal pittore valtellinese Eliseo Fumagalli (1887-1943) alla fine degli anni Venti del Novecento. Pur essendo del tutto arbitraria, aveva una sua progettualità e un suo 'stile', una composizione di gusto scenografico. L'autore di questo intervento – che definirei di ambientazione, prendendo a prestito un termine utilizzato nell'ambito museale – è un artigiano capace, conoscitore dei materiali e delle tecniche esecutive (come spiega Luca Quartana). È, infatti, figlio di un falegname e fino all'età di diciassette anni aveva lavorato nella bottega del padre per poi trasferirsi a Milano (1903) per frequentare i corsi di Ornato e di Figura prima e poi quelli di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera⁽²⁷⁾. Si tratta, quindi, di un artista con una formazione solida, non improvvisata, attivo in valle, ma non solo⁽²⁸⁾, soprattutto come frescante. E come tale lavora a Caspano, dove, su richiesta del parroco, Giovanni Libera, dipinge la volta, la controfacciata e lo sfondo della cappella del *Compianto*, con la scena dell'*Antica Gerusalemme* (FIG. 5)⁽²⁹⁾.

Il lavoro si protrae per due anni, dal 1929 al 1930. La cappella del *Compianto sul Cristo morto* viene ampliata sul retro, con uno sfondamento del muro tuttora visibile, per permettere il collocamento del gruppo che forse, dopo le aspre critiche a seguito delle deturpanti ridipinture ottocentesche, era stato tolto dalla vista e depositato altrove⁽³⁰⁾. È il Libera, immagino, che decide di riportarlo in chiesa affidando al Fumagalli, pittore di fiducia, il lavoro di presentazione, comprensivo anche del fondale, in modo da costituire un insieme coerente⁽³¹⁾. Ed è, appunto, in questa occasione che, io credo, viene deciso che il *Cristo* possa essere portato in processione e che

quindi debba disporre di una base per essere portato a spalla nelle festività liturgiche. La scelta di demolire il ‘superfluo’, cioè l’intervento novecentesco, è stata presa all’unanimità con Luca Quartana. Se ne è discusso a lungo e dopo alcuni significativi e incontrovertibili riscontri tecnici che non sto qui a elencare (si vedano a questo proposito le note di Fabio Frezzato), ci siamo decisi. Eravamo consapevoli che si sarebbe trattato di una decisione irreversibile che avrebbe comportato, a catena, tutta una serie di altre scelte. Avevamo l’appoggio incondizionato del parroco, don Gianni Mandelli, della comunità di Caspano e della Curia che, seppure a distanza, seguivano l’evolvere della situazione, con non poca trepidazione.

Per conoscere la successione dei passaggi dell’operazione di smantellamento – andata avanti per tutta un’estate – e capire la sorpresa che si ebbe, man mano che si proseguiva nel lavoro, rimando alla lettura, appassionante, del testo di Quartana. Avevamo a che fare con un modo di lavorare non convenzionale, ermetico, dove la *pietas* si mescola ad un accanimento feroce nel trattare la materia. A tutt’oggi, ancora, non so spiegarmi il motivo di alcune scelte, come per esempio quella di conservare nella cavità di alcune sculture delle parti segate. Sia in questa prima fase, certo la più delicata e febbrile, ma anche in quelle successive, riguardanti le operazioni sulla struttura di alcune sculture, solo all’apparenza integre, ma di fatto selvaggiamente assemblate e modificate, le sorprese furono molte, superiori ad ogni previsione. La realtà superava, è il caso di dirlo, la fantasia.

Non entro nel merito delle fasi di lavoro, nè degli aspetti più squisitamente tecnici e costruttivi, che sono molteplici e variegati, perchè ritengo che sia bene leggere le relazioni di coloro che, per mesi e mesi, hanno convissuto con le sculture, presenze ingombranti (in tutti i sensi), e nel contempo confrontare la ricca documentazione fotografica (parte di una più ampia campagna) e gli esiti delle indagini che andranno a sommarsi alla straordinaria mole di dati accumulata in questi ultimi decenni dagli studiosi, relativamente alla scultura lignea lombarda del Quattro e Cinquecento⁽³²⁾.

Il restauro è terminato nella primavera 2011. A questo punto il gruppo delle figure, a grandezza naturale, coerenti nelle reciproche proporzioni, era pronto per essere riposizionato. Le sculture – otto, secondo la tradizione canonica dei Compiani – dovevano essere ridistribuite con un assetto del tutto diverso da quello novecentesco, in linea con la codificazione tradizionale che, alla data di esecuzione (post 1508), era ormai più che consolidata⁽³³⁾. Un aiuto prezioso è stata la ritrovata corrispondenza degli sguardi e dei gesti, soprattutto per quelle figure, quali il *San Giovanni* (FIG. 45), la cui posizione non è stabilita con certezza dalle fonti. In questo caso si è deciso che venisse collocato in posizione laterale, pressochè simmetrica al *Nicodemo* (FIG. 33), quinte teatrali del dramma in scena, dove il *Cristo morto*, liberato da una base impropria, giace disteso in tutta la sua intensità (FIG. 7).

Il gruppo si impone, ora, in tutta la sua monumentalità, accentuata dall’espressione

di un dolore straziante, ma contenuto che nulla concede ad un naturalismo esasperato, peculiare invece ad altri *Compianti*. All'isolamento del *Cristo*, così potentemente evocativo, si accompagna la gestualità misurata e partecipata di uomini e donne, dolenti e solenni. I modellati, dalle forme ampie e morbide, hanno ritrovato la straordinaria policromia e doratura originaria, questa sì coerente con altri esemplari dei De Donati, eseguiti anche in anni precedenti a questo lavoro che si conferma, come scriveva Paolo Venturoli, già molti anni fa, di loro mano⁽³⁴⁾.

Oggi il *Compianto* va riconsiderato anche alla luce dei nuovi studi sulla scultura lignea lombarda⁽³⁵⁾. In mancanza di conferme documentarie (rimando al testo di Silvia Papetti), è realistico collocare, comunque, questo gruppo poco dopo l'altare della *Resurrezione* (1508), come già propose il Venturoli⁽³⁶⁾, quindi negli anni della piena maturità artistica e professionale.

Sono anni pieni di lavoro per la bottega dei De Donati che rischiano (e ci riescono in alcuni casi) di produrre opere seriali, corrive, non convincenti (e la critica più recente ha messo in guardia gli studiosi sollecitandoli ad un ripensamento del catalogo, ora troppo dilatato). Tante e disparate sono le committenze e la bottega, negli anni, si allarga a dismisura, raccogliendo richieste da tutto l'antico Ducato di Milano. È una bottega che lavora a pieno ritmo, per circa cinque decenni, dal 1478 al 1530. Un'officina dove coabitano numerosi collaboratori, molti dei quali non ancora riconosciuti nelle loro singole identità⁽³⁷⁾.

A Caspano, ora che si può vedere il *Compianto* non più devastato, la qualità dell'opera è fuori discussione. È patente una forza drammatica e poetica insieme, frutto di una grande sensibilità oltre che di una raffinata perizia esecutiva che si inserisce a pieno titolo nella tradizione classicheggiante lombarda di inizio Cinquecento e che vede nell'arcipretale di San Bartolomeo, grazie alla presenza del parroco Giovanni Maria Parravicini, una punta di diamante per l'arte in Valtellina⁽³⁸⁾.

Nel giro di pochi anni la chiesa si abbellì non solo delle opere dei De Donati, ma si dotò anche di alcuni arredi, tra i più belli allora commissionati in valle, tutti di produzione lombarda⁽³⁹⁾. Si tratta del paramento in velluto controtagliato (i famosi «zetanini vellutati»), di colore rosso granato, (il piviale, la coppia di tunicelle e gli accessori)⁽⁴⁰⁾, e di un paramento in terzo in lampasso⁽⁴¹⁾; di due calici e di una cassetta⁽⁴²⁾. Non molti oggetti, ma tutti di straordinario interesse. Mentre i tessuti sono rimasti al loro posto (stranamente perchè la dispersione dei materiali tessili fu enorme), le oreficerie vennero vendute dalla fabbrica nel 1879 per acquistare le nuove campane⁽⁴³⁾, nonostante i divieti di legge (ma non era poi un fatto così infrequente sia per questo tipo di arredo sia per i dipinti, come si riscontra studiando le provenienze delle opere conservate nei musei italiani e stranieri). Attualmente le oreficerie si trovano nelle collezioni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, a Milano⁽⁴⁴⁾.

Il *Compianto*, prima di ritornare definitivamente a Caspano, da dove non si è mai spostato – neppure in occasione dell’Esposizione d’Arte Sacra Antica di Como del 1899⁽⁴⁵⁾ e delle due guerre mondiali⁽⁴⁶⁾ – ha fatto una sosta nella chiesa di San Giacomo a Como (sede della Diocesi) e successivamente al Museo Civico di Sondrio, per un’esposizione durata circa un anno. Quest’ultima permanenza ha permesso di far conoscere l’opera anche a molti allievi delle scuole della città e a numerosi turisti in transito per l’Alta valle che difficilmente, io credo, si sarebbero recati a Caspano. La prolungata presenza a Sondrio del gruppo si è resa necessaria per concludere i lavori della cappella in modo che potesse essere ricollocato adeguatamente. L’opera è rimasta sconosciuta fino a tempi relativamente recenti, come la maggior parte delle sculture lignee – non solo valtellinesi – la cui fortuna critica è stata pressochè inesistente anche, salvo rare eccezioni, nei casi di opere musealizzate⁽⁴⁷⁾. Viene menzionato nell’*Inventario degli oggetti d’arte* del 1938 da Maria Gnoli Lenzi, in quel meticoloso lavoro di ricognizione realizzato, non a caso, da un’allieva del professore Adolfo Venturi⁽⁴⁸⁾. La studiosa cita anche gli altri due pezzi, conservati nella chiesa, sempre della bottega dei fratelli De Donati (Giovan Pietro, Giovan Ambrogio, Alvise)⁽⁴⁹⁾: l’ancona con *Storie di san Bartolomeo* (1500-1510), sulla parete absidale⁽⁵⁰⁾ e l’altare della *Resurrezione di Lazzaro* (1508), nella seconda cappella a sinistra⁽⁵¹⁾. Della *Resurrezione* la Gnoli Lenzi pubblica una fotografia, non a tutta pagina, come per quasi tutte le altre ancone citate nell’*Inventario*, e neppure particolarmente riuscita. Ma si tratta pur sempre della prima riproduzione⁽⁵²⁾ (FIG. 13). Certo è che, solo a sfogliare le belle illustrazioni allegate, salta subito agli occhi l’alta qualità della produzione delle botteghe attive in queste valli tra fine Quattro e inizio Cinquecento. Manca, però, accanto ai grandi nomi (i Del Maino, i De Donati, il Bussolo), quella pluralità di esperienze propria, ad esempio, della Diocesi di Novara, di cui ha dato conto Angela Guglielmetti in uno studio importante⁽⁵³⁾. Il *Compianto*, diversamente dagli altri due esemplari, è presentato in poche righe e liquidato come «opera di artefice regionale del sec. XVII-XVIII». Non presenta bibliografia, nè vi è alcun commento sullo stato di conservazione, cosa, quest’ultima, piuttosto insolita. Controllando la storiografia, ho riscontrato alcune anomalie che non sono riuscite pienamente a spiegarmi. Forse si tratta solo di trascuratezza. Le note di commento di Santo Monti alla *Visita pastorale* del vescovo Ninguarda di fine Cinquecento, edita a Como tra il 1892 e il 1898, costituiscono la base di partenza per ogni successiva segnalazione⁽⁵⁴⁾. Lo stesso articolo di Guglielmo Felice Damiani apparso nel 1896 nell’«Archivio Storico dell’Arte»⁽⁵⁵⁾, si riallaccia al medesimo orientamento metodologico, quello propugnato da Adolfo Venturi, dello studio delle fonti, «opera doverosa e civile»⁽⁵⁶⁾. Santo Monti proseguì nel lavoro di ricognizione territoriale nelle ricerche successive. L’esito più significativo è lo studio per la Mostra di Arte Sacra di Como del 1899, di cui era il responsabile, e i cui risultati furono poi river-

sati, di lì a qualche anno, nel volume, *Storia ed Arte della Provincia e antica Diocesi di Como*⁽⁵⁷⁾. La mostra, in questo caso, anticipava la pubblicazione. Si trattava di un testo importante, anche se selettivo (una verifica puntuale andrebbe fatta), lacunoso e in numerosi casi approssimativo o erroneo nelle attribuzioni⁽⁵⁸⁾, ma era comunque un punto di partenza imprescindibile. Ebbe un'enorme diffusione⁽⁵⁹⁾.

Scrивeva al Venturi Giulio Carotti, ex segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera (1888-1902), «Richiamo la tua attenzione sopra un volume in cui troverai l'indicazione di molte e molte opere d'arte che tu poi giudicherai: Don Santo Monti, Storia ed arte nella provincia e Diocesi di Como. Como Ostinelli 1902 con illustrazioni». Era il 1907. Adolfo Venturi si stava occupando, per la preparazione del VI volume della sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana* (40 tomi), della scultura rinascimentale lombarda. Proseguiva il Carotti

Pel periodo che stai studiando, o meglio la scultura lombarda del Rinascimento, sarebbe indispensabile che tu facessi una gita in Valtellina e ammirare specialmente a Morbegno: il Santuario di S. Lorenzo e dell'Assunta opera dei Rodari con sculture e pitture. Il povero prof. Damiani parlò a suo tempo del colossale altare nel tuo periodico. Tirano, il santuario magnifico, un gioiello d'arte del primo (?? n.d.r.) del 500 (1505 circa) colla scultura di Alessandro Scala (1515) veramente pregevoli.

E così concludeva «Se desideri cominciar ad avere un'idea dalle fotografie va a nome mio dal fotografo Ferraris in Corso Venezia 86 (?) oppure anche a nome mio dall'ing. Andrea Ferrari, Consigliere Accademico (abitante in via Bigli). Con tanti saluti e soddisfazioni artistiche, tuo Carotti»⁽⁶⁰⁾.

La «gita» consigliata dal suo antico allievo, conoscitore della valle⁽⁶¹⁾, non credo si fece, o per lo meno non ne sono rimaste tracce. Come non vi è traccia, nella fototeca Venturi, di opere valtelinesi. Del resto lo studioso non cita nel suo volume alcuna scultura della provincia di Sondrio. Alcuni anni dopo, però, si ricordò dei lavori del Monti. Fu in occasione del Congresso internazionale di storia dell'arte, *L'Italia e l'arte straniera*, che si tenne a Roma, sotto la sua direzione, nel 1912. Il Venturi gli chiese di stendere una relazione sulle fonti storiografiche della diocesi di Como. Il contributo venne presentato nella sessione «Fonti», all'apparenza un'appendice secondaria del volume, ma in realtà parte fondamentale del lavoro di ricerca del convegno⁽⁶²⁾.

«Il povero prof. Damiani» di cui parla Giulio Carotti nella lettera, è lo studioso di Morbegno, morto in giovane età, già citato, che per primo aveva studiato l'ancona di Giovan Angelo Del Maino di Morbegno, pubblicando i documenti sull'«Archivio Storico dell'Arte», un periodico di ampia circolazione, soprattutto in ambito germanico. Non è un caso che appena un anno dopo, nel 1897, Alfred Gotthold. Meyer propose l'attribuzione a Giovan Angelo Del Maino dell'*Ancona di Sant'Abbondio* del Duomo di Como, proprio basandosi sul confronto con il lavoro di Morbegno⁽⁶³⁾. Non mi spiego come mai il Malaguzzi Valeri, conoscitore del patrimonio artistico

della valle⁽⁶⁴⁾, abbia tralasciato di citare le opere di Caspano nel volume *Gli artisti lombardi*, in *La Corte di Ludovico il Moro*, segnalando, invece, la formella dei De Donati, *San Domenico resuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*, conservata nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano⁽⁶⁵⁾. Questione di qualità, dimenticanza, o predilezione per un manufatto musealizzato? Certo è, che fu l'indignazione per lo scempio, la causa prima della conoscenza del *Compianto*. Episodi di «restauro», di «rinfresco», di «riordino» – come viene scritto nei documenti – erano frequenti in queste zone, anche perchè non erano considerati nocivi, da chi, probabilmente in buona fede, li commissionava per «fare bella» la chiesa. Spesso anche le vendite di opere antiche, in cambio di arredi nuovi, rientravano nella medesima logica di ammodernamento. Non sempre e non necessariamente erano clandestine. Certo la legge era ignorata, sia quella dello Stato sia i provvedimenti ecclesiastici in materia di salvaguardia del patrimonio artistico che pure erano stati emessi e fatti circolare tra le parrocchie⁽⁶⁶⁾.

Ma la Valtellina e la Valchiavenna erano troppo lontane da Como – sede della Diocesi, estesissima, come si sa – e da Milano, sede degli Uffici Regionali per la conservazione, prima e delle Soprintendenze delle Belle Arti, poi. Inoltre, a Sondrio non era ancora stato creato il museo che verrà fondato solo negli anni Cinquanta, con un ritardo impressionante rispetto alla nascita dei musei civici italiani⁽⁶⁷⁾. In compenso furoreggiavano gli antiquari e i rigattieri senza scrupoli, a caccia di qualsiasi oggetto – senza soluzione di continuità tra arte maggiore e arte minore – che potessero incrementare il loro lucroso giro di affari, assai florido almeno fino alla fine degli anni Venti del secolo scorso. Ancora non è stata scritta la storia del depauperamento, pervasivo e massiccio, del patrimonio artistico di queste terre.

È un lavoro che deve essere fatto dalla nuova generazione degli storici dell'arte, come andrebbe fatta un'ampia ricognizione sul patrimonio restaurato perchè, come afferma Aby Warburg, prima di domandarsi come conservare, ci si deve domandare se conservare. Ed il conservare, come testimonia magistralmente l'intervento di Eliseo Fumagalli, è una ricostruzione parziale, selettiva del passato, un «montaggio», come scrive ancora Warburg.

* Ad Angela, compagna di lavoro per tanti anni, con affetto e gratitudine.

NOTE

- ⁽¹⁾ M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX Provincia di Sondrio*, Roma 1938, p. 97.
- ⁽²⁾ È una situazione comune a molti manufatti, dalle Madonne vestite agli stendardi, per fare solo qualche esempio. Un tema che andrebbe indagato sotto diversi profili. Come esempio di lavoro, si rimanda a *In confidenza col Sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di storia e arte, 10 dicembre 2011 – 26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2012.
- ⁽³⁾ P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda: studi e restauri (1974-1982)*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di G.B. Fidanza, atti del convegno (Pergola/Frontone, 9-12 maggio 2002), Perugia 2005, pp. 265-272.
- ⁽⁴⁾ Parlo di 'Scuola milanese' nel senso che la progettazione e l'elaborazione è nata all'interno della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico (ora Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio) di Milano, ma il luogo dove si è sviluppata ed ha concretamente preso forma è il laboratorio di Eugenio Gritti a Bergamo, come ha sempre riconosciuto Paolo Venturoli. Si veda, I. DE PALMA, *Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti*, in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati Scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2009), pp. 123-130; e più recentemente EAD, *La bottega Gritti*, in *Bottega Gritti*, catalogo della mostra (Seriata, Palazzo Municipale, 15 gennaio – 4 febbraio 2012), a cura di I. De Palma, Seriate 2012, pp. 13-35. Sebbene auspicato più volte, ma mai realizzato, sarebbe opportuno stendere un elenco, con le voci più significative, degli interventi di restauro sui materiali lignei eseguiti nella provincia di Sondrio a partire da quelli diretti dal Venturoli. Credo che possa essere un modo semplice, ma efficace, di dare conto dell'operato della Soprintendenza, troppe volte rimasto nascosto per mancanza di tempo.
- ⁽⁵⁾ E. BASSI, *La Valtellina (Provincia di Sondrio) sue condizioni morali, economiche, industriali, agricole, politiche, sanitarie*, Sondrio 1890. Il volume, con un nuovo titolo, *La Valtellina Guida turistica illustrata*, venne riedito cinque volte fino al 1927-1928. In quest'ultima edizione il Bassi propone per l'*Ancona di San Sebastiano* della chiesa di San Bartolomeo a Caspano, il nome di Alvise (Ludovico) De Donati, (pp. 47-48, in particolare p. 53). La proposta, come anche altre attribuzioni e segnalazioni (affreschi, in particolare), si deve certamente a Camillo Bassi, figlio di Ercole, ingegnere di professione, studioso d'arte e Ispettore Onorario ai Monumenti e Scavi della provincia di Sondrio per circa trent'anni. Ricordo che quest'ultimo presentò al IV Congresso Storico Lombardo, tenutosi a Pavia nel 1939, la relazione, *Giovanni Angelo Del Majno, intagliatore pavese del 500, e sua attività in Valtellina*, «Atti e Memorie», Milano 1940, pp. 3-14 dell'estratto; cfr. S. SICOLI, *Dalla catalogazione all'Ispettore Onorario: aspetti della tutela del patrimonio artistico in Valtellina e in Valchiavenna*, in *I Ligari Pittori del Settecento lombardo*, a cura di S. Coppa, E. Bianchi, Milano 2008, pp. 95-103. Da segnalare, nel 1923, l'istituzione della Società Storica Valtellinese le cui ricerche, però, si indirizzarono fin dall'inizio su tematiche prevalentemente storico-archeologiche. È uno studio interessante che varrebbe la pena di fare.
- ⁽⁶⁾ Ricordo, a questo proposito, il restauro dell'ancona del Santuario dell'Assunta a Morbegno realizzato tra il 1978 e il 1981 da Eugenio Gritti e Paola Zanolini con la direzione di Paolo Venturoli. In quell'occasione, oltre alla ricca campagna fotografica di Mario Perotti (tuttora

esemplare quanto a qualità e sistematicità), vennero eseguiti i rilievi delle parti strutturali (G. Rolando Perino), i prelievi e le analisi del legno (F. Albergoni), i prelievi del colore per individuare la stratigrafia e la composizione (A. Gallone). Un intervento tuttora di riferimento per gli studi: P. VENTUROLI, *Il restauro dell'ancona dell'Assunta a Morbegno*, in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea Lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 11-12.

- (7) Il tema dei finanziamenti statali è una questione complessa che andrebbe indagata, contestualizzandola, almeno dagli anni del secondo Dopoguerra quando si pongono con urgenza i temi della ricostruzione post-bellica ed ancora negli anni Cinquanta quando più dirompente si pone il tema del patrimonio artistico: «finché un paese come il nostro non si accorderà sul punto che il bilancio delle Belle Arti debba costituire una delle voci più alte (e non esiterei a dire la più alta) di tutto il bilancio nazionale, mi pare superfluo anticipare discussioni sui compiti specifici di un'amministrazione che non può seriamente svolgere che una piccola parte del lavoro che pure la legge le affida», in R. LONGHI, *Voci d'allarme per la salvaguardia del nostro patrimonio artistico*, «Concretezza», 1 agosto 1957, p. 6-14, ripubblicato in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico, storico e archeologico e del paesaggio*, 2 voll., Roma 1967, II, p. 161.
- (8) Cito, fra i molti, il caso più eclatante, quello dell'*Ancona* del Santuario dell'Assunta a Morbegno, dove nel 1978 vennero rubate trentadue sculture, poi fortunatamente recuperate, cfr. VENTUROLI, *Il restauro dell'ancona...* cit. n. 6, p. 11. Ricordo che l'ancona aveva rischiato di essere venduta nel 1883. Interessante è la ricostruzione di quell'episodio da parte di B. LEONI, *Il pericolo di smembramento corso nel 1883 dell'ancona cinquecentesca*, «Le vie del bene», 2, 1982, p. 9.
- (9) *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte, 28 gennaio – 2 aprile 2005), Milano 2005.
- (10) *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006) a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005.
- (11) Fanno eccezione le sculture di *San Bernardino* e *San Sebastiano* di Regoledo di Cosio (si veda la nota successiva), restaurate da Maria Paola Gusmeroli presso il laboratorio del museo nell'inverno 2005, le cui relazioni di restauro sono state, però, pubblicate nel 2006, perché, per motivi di tempo, non era stato possibile includerle nel catalogo della precedente esposizione: M.P. GUSMEROLI, *San Bernardino, San Sebastiano*, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte – Galleria Credito Valtellinese, 22 settembre – 25 novembre 2006), a cura di A. Dell'Oca, G. Angelini, Sondrio 2006, pp. 139-143.
- (12) *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11.
- (13) G. BRUNEL, *Scienza e conoscenza*, conferenza inaugurale dei Seminari della Direction du Patrimoine, Parigi 7 ottobre 1994, citato in P. PHILIPPOT, *L'oeuvre d'art, le temps et la restauration*, «Histoire de l'Art», 32, 1995, pp. 3-9, in particolare p. 9.
- (14) Di piccole dimensioni, le due sculture, si apparentano a due altre statuette, *San Bernardino da Siena* e *San Sebastiano*, di misure quasi identiche (altezza cm 97), conservate nella chiesa di Sant'Ambrogio di Regoledo di Cosio, facenti parte dell'anconetta con la *Madonna con il Bambino* (si veda la nota successiva). A questo gruppo di opere va accostato, a mio avviso, un altro *San Bernardino* (altezza cm 93) – conservato presso i Musei Civici di Treviso, facente parte

del lascito Bailo, ma la cui provenienza originaria non è documentata – sicuramente realizzato nella bottega di Pietro Bussolo, testimonianza di una produzione seriale di altaroli, A. BELLINI, scheda 57, in *Forme ritrovate dall'Arte Paleoveneta ad Arturo Martini. Sculture dei Musei Civici di Treviso*, catalogo della mostra (Treviso, Musei Civici), a cura di C. Balljana, A. Bellieni, T. Tonon, R. Zamberlan. Treviso 2002, pp. 120-121.

- (15) Originariamente l'insieme si trovava nella chiesa di Santa Maria delle Ruscaie edificata nel 1458 e consacrata una ventina di anni dopo, cfr. S. SICOLI, *Madonna col Bambino*, in *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11, pp. 108-109.
- (16) L'intervento, a cura di Laura Speranza, responsabile del Settore Sculture lignee dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (da ora in poi O.P.D.), è stato realizzato da Peter Stiber e allievi. Ringrazio di cuore tutta l'équipe per la disponibilità e la passione dimostrata. Un grazie va anche al Credito Valtellinese che ha finanziato il trasporto di queste opere, come anche quello della *Madonna* di Morbegno portata a Roma. Come testo di riferimento per i lavori realizzati dall'O.P.D., rimando a L. SPERANZA, *Metodologie di intervento nel restauro della scultura lignea: l'esperienza dell'Opificio delle Pietre Dure*, in *L'arte del legno...* cit. n. 3, pp. 309-318.
- (17) Al restauro, diretto da Laura d'Agostino e Gloria Tranquilli, hanno lavorato Marisol Valenzuela, Federica di Cosimo, Costanza Longo. Anche in questo caso va a tutti loro la mia gratitudine. Un grazie speciale, poi, a Paolo Venturoli per avermi seguito da subito in questa impresa.
- (18) M. ALBERTARIO, G. PEROTTI, *Ritrovata un'opera di Giovanni Angelo Del Maino. La Madonna dal Compianto di Morbegno*, «Le vie del bene», 10, 2007, pp. 9-15; M. ALBERTARIO, G. PEROTTI, *Giovanni Angelo del Maino. 1517-1518: La Madonna dal Compianto di Morbegno*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII (2010), pp. 127-179.
- (19) P. VENTUROLI, *La Madonna svenuta e il San Giovanni Evangelista di Giovanni Angelo Del Maino*, in VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda...* cit. n. 6, p. 70.
- (20) D. GNEMMI, *Recensione* a A. GUGLIELMETTI, *Scultura lignea nella Diocesi di Novara tra '400 e '500*, (2000), in «Bollettino storico per la provincia di Novara», LXXXVIII, 2002, pp. 289-291, in particolare p. 291.
- (21) L'intervento di restauro, realizzato con finanziamenti ministeriali, è durato quattro anni, dal 1994 al 1998. Uno degli obiettivi del lavoro è stato quello di verificare l'assetto strutturale dell'ancona e di definire una struttura portante che permettesse una buona tenuta dell'insieme, tenuto conto che l'ancona, una volta tornata ad Ardenno dopo la parentesi della Prima guerra mondiale, non era stata rimontata correttamente. Del restauro esiste una straordinaria campagna fotografica finora non pubblicata. Per un approfondimento sul sistema costruttivo dell'ancona, cfr. G. ROLANDO PERINO, *Verifica e pratica dell'uso dei rapporti proporzionali di due ancone di Giovan Angelo Del Maino*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 172-181; ID., *Due ancone lignee di Giovanni Angelo Del Maino: tra prassi e progetto*, in *L'arte del legno...* cit. n. 3, pp. 273-282.
- (22) K. DONEUX, *Relazione*, in *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11, pp. 126-127.
- (23) R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 310.
- (24) *Legni sacri...* cit. n. 9, p. 93.
- (25) *Vandalismo*, «La Valtellina», 29 novembre 1894, XXXIV, s.n.p.. Il giornale «La Valtellina» era stato fondato nel 1883 da Emilio Quadrio, personalità di rilievo, della cultura non solo locale, che si fece promotore di un comitato, la «Pro Valtellina», che aveva come scopo statuta-

rio la ricognizione territoriale del patrimonio storico-artistico. L'associazione, ricostituita dopo la Seconda guerra mondiale, e tuttora attiva, finanzia regolarmente interventi conservativi. Sarebbe interessante fare lo spoglio, sia delle annate della rivista sia dell'attività del Comitato, per avere uno spaccato più che centenario del lavoro svolto e delle persone coinvolte, 'restauratori' compresi.

- ⁽²⁶⁾ G.F. DAMIANI, G. GAVAZZENI, *Per la storia e per l'arte della Valtellina*, «La Valtellina», 25 agosto; 8, 15, 22, 29 settembre; 6, 13, 20 ottobre 1900; serie di articoli ripubblicati in P. MAGONI, *Guglielmo Felice Damiani un letterato del primo Novecento*, Comune di Morbegno, Biblioteca Civica "Ezio Vanoni", 1994, pp. 274-281, in particolare p. 280. Il Damiani, con una solida formazione classica (si era diplomato al Collegio Gallio di Como), aveva pratica di disegno e delle tecniche artistiche conosciute sotto la guida del pittore Giovanni Gavazzeni. Il Damiani aveva già pubblicato numerosi articoli di argomento artistico sul «Periodico della Società Storica per la provincia e antica Diocesi di Como».
- ⁽²⁷⁾ *Eliseo Fumagalli Pittore*, catalogo della mostra (Sondrio, 6 febbraio – 15 marzo 2003), a cura di P. Magoni, P. Fumagalli, Sondrio 2003.
- ⁽²⁸⁾ Oltre che in provincia di Sondrio, il Fumagalli lavora a Milano e nel Comasco.
- ⁽²⁹⁾ Nell'archivio parrocchiale non sono state rintracciate carte relative all'intervento.
- ⁽³⁰⁾ Il *Compianto* non è citato nella *Cronistoria di Caspiano e dei paesi limitrofi*, pubblicata, a Como, dal Libera nel 1926. È strano, però, che non si abbia traccia in nessun archivio della richiesta di autorizzazione alla Soprintendenza per la rimozione del *Compianto*. L'art. 12 della legge 20 giugno 1909, n. 364 proibiva «l'arbitraria rimozione» e prevedeva una multa da lire 300 a lire 10.000 (art. 34). L'articolo di legge venne ribadito con una Circolare del 1913 del Direttore generale delle Belle Arti, Corrado Ricci. Ma le Soprintendenze, da poco istituite (1907), erano 'organi' lontani. Ci vorrà l'esperienza tragica della Prima guerra per sensibilizzare l'opinione pubblica sul ruolo di controllo e di salvaguardia dello Stato.
- ⁽³¹⁾ Sul lato destro della cappella si conserva un frammento di una decorazione seicentesca.
- ⁽³²⁾ Si veda il numero monografico, con ampia bibliografia precedente, *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati Scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di F. Tasso, con la collaborazione di F. Frezzato e L. Quartana, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2009). Rimando in particolare al contributo, con ricca bibliografia, di D. PESCARMONA, *Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardi fra Quattro e Cinquecento*, *ivi*, pp. 85-95. Interessante è il recente contributo di R. CASCIARO, *Quarant'anni di ricerche, dal Risorgimento alla fine dell'Ottocento: l'inedita "Storia della scultura in legno in Italia" di Michele Caffi*, in atti del Primo convegno nazionale della Società italiana di storia della critica d'arte (Sisca), Bologna, Università Alma Mater, 7-9 novembre 2012, «Annali di Critica d'Arte», 2 voll., IX, 2013, I, pp. 131-141.
- ⁽³³⁾ Ancora di grande utilità è il testo di G. AGOSTINI, *Iconografia*, in *Niccolò dell'Arca Il Compianto sul Cristo morto di Santa Maria della Vita. Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Cittadella (Padova) 1985, pp. 301-312.
- ⁽³⁴⁾ In occasione della mostra milanese del 1982, il Venturoli propose di assegnare il *Compianto* ad Alvise o Ludovico De Donati, scartando l'attribuzione a Giovanni Angelo del Maino avanzata da Battista Leoni, uno studioso locale, che identificava quest'opera, sulla base di documenti, con un *Compianto* realizzato per Morbegno, (P. VENTUROLI, scheda 32, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano, Museo Polidoro Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983, Milano 1982, pp. 105-112, in particolare p.

- 111; B. LEONI, *L'ancona lignea del secolo XVI nella chiesa di San Lorenzo ad Ardenno*, in *Addua. Studi in onore di Renzo Sertoli Salis*, Sondrio 1982, pp. 147-162, in particolare p. 162). In uno studio di qualche anno dopo, il Venturoli corresse la sua attribuzione riferendo l'opera alla bottega dei fratelli De Donati, includendo anche Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio, in J. SHELL, P. VENTUROLI, *De Donati. Famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 650-656, in particolare p. 654.
- ⁽³⁵⁾ M. TANZI, scheda 27, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 122-127.
- ⁽³⁶⁾ Paolo Venturoli ha confermato l'attribuzione tarda ai De Donati anche in *Ancora sul Compian-to di Santa Maria Maggiore*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E. Pagella, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Moderna e Palazzo Madama, 2 giugno – 4 novembre 2001), Torino 2001, pp. 112-113; cfr. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 130.
- ⁽³⁷⁾ R. CASCIARO, *La fortuna dei "presepi": alti e bassi della bottega De Donati*, in CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, pp. 111-149.
- ⁽³⁸⁾ G. LIBERA, *Cronistoria...* cit. n. 30, pp. 39-44. L'opera è stata riedita in anastatico nel 2010, a cura di G. Perotti.
- ⁽³⁹⁾ A. GIUSSANI, *Tesori artistici della chiesa arcipretale di Caspiano in Valtellina*, «Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como», nn. 111, 112, 113, 1936, pp. 215-224; P. VENTUROLI, *Il "Miracolo di San Domenico" dei fratelli De Donati*, in *Zenale e Leonardo...* cit. n. 34, pp. 105-112; P. VENTUROLI, *Oreficeria tra Quattro e Cinquecento nella provincia e antica diocesi di Como*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, Villa Olmo, 26-27 settembre 1996), a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998, pp. 147-158.
- ⁽⁴⁰⁾ Il paramento è uno dei pochi tessuti della provincia di Sondrio citato nel volume F. PODREIDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928, p. 118, cfr. S. SICOLI, *"Dalle chiese è ormai scomparso il meglio in questi ultimi anni ed è passato nelle mani di rigattieri e di antiquari, e non solamente i calici del rinascimento, le croci, le vecchie stoffe a ricamo....."*. *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna: la conservazione dei tessuti antichi sacri*, in *Tessuti e ricami sacri. I paramenti della basilica della Beata Vergine di Tirano*, catalogo della mostra (Tirano, Museo etnografico tiranese, 29 settembre 2006 – 6 gennaio 2007), a cura di B. Ciapponi, C. Ghibaudo, Sondrio 2006, pp. 15-45, in particolare pp. 34-35.
- ⁽⁴¹⁾ Sul lato posteriore della pianeta è ricamato lo stemma dei Parravicini (cigno bianco in campo rosso).
- ⁽⁴²⁾ Si veda *Capolavori d'arte decorativa nel Castello Sforzesco*, a cura di C. Alberici, Milano 1975, pp. 50-52, figg. 37-43.
- ⁽⁴³⁾ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, II Versamento, 2° parte, b. 495; K. GALLO, *Portali scolpiti del Rinascimento in Valtellina*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2003-2004, relatore G. Agosti.
- ⁽⁴⁴⁾ Da Caspiano partirono a fine Ottocento anche le ante di chiusura, raffiguranti *Storie di Santa Maria Maddalena*, dipinte da Alvise De Donati, per l'ancona della *Resurrezione di Lazzaro* della bottega dei De Donati (1508). Le tele, già in collezione Spiridon, attualmente si conser-

vano al Museu Nacional d'Arte de Catalunya di Barcellona, Legato Cambò, in P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, Soprintendenza Beni artistici e storici di Parma e Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 133-148, in particolare p. 137, nota 25; si veda inoltre, G. ROMANO, *Colección Cambó*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 9 ottobre – 31 dicembre 1990), Madrid 1990, pp. 272-277. Per le ante si veda il contributo di Angela Dell'Oca in questo stesso volume.

⁽⁴⁵⁾ S. MONTI, *Como e l'Esposizione Voltiana*, Como 1899. Accanto all'Esposizione Nazionale dedicata ad Alessandro Volta, vennero allestiti nell'area dei giardini pubblici alcuni padiglioni per la presentazione di opere d'arte provenienti dalla Diocesi di Como (*Catalogo Esposizione Belle Arti. Arte Sacra Antica. Mobili e ceramiche*, Como 1899). Giunsero dalla Valtellina (soprattutto dall'Alta valle) numerose opere, tra cui alcune sculture lignee, come l'*Altare a portelle* cinquecentesco di Cepina Valdisotto, che divenne oggetto di una polemica fra la Curia Vescovile e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, cfr., *Le opere d'arte in Valtellina. Una visita di Corrado Ricci*, «La Valtellina», 19 settembre 1911. Sull'argomento, A. STRAFFI, *Opus ingenio pietateqve. Don Santo Monti e la tutela del patrimonio artistico nella diocesi comasca*, in *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11, pp. 75-91. Lo Straffi pubblica, a p. 90, un interessante elenco «degli oggetti d'arte lignea della Valtellina», conservato nell'Archivio Sorico della Diocesi di Como. La mostra di Como ebbe un grandissimo successo. Venne visitata anche da Adolfo Venturi, accompagnato per l'occasione dal giovane Francesco Malaguzzi Valeri, cfr. Ravenna, Biblioteca Comunale, Fondo Ricci, Carteggio Ricci, Corrispondenti, Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci, in Milano, 24 luglio 1899, vol. CX, n. 20946. Tra le numerose recensioni si segnala quella di F. MALAGUZZI VALERI, *L'arte sacra a Como*, «Corriere della Sera», XXIV, 6-7 agosto 1899, pp. 1-2.

⁽⁴⁶⁾ Nel maggio 1917, dopo la disastrosa battaglia del Piave, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti decise di trasferire un consistente gruppo di opere, specialmente quelle ubicate nelle zone di confine, quindi a maggiore rischio, presso la sede di Castel Sant'Angelo a Roma. Dalla provincia di Sondrio furono spedite ben trentasei casse contenenti, per la maggior parte, sculture lignee, tra cui l'ancona di Morbegno e l'ancona di Ardenno. La documentazione si trova in Milano, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico, Archivio vecchio, «Pericoli della guerra. Tutela delle opere d'arte (Sgomberi), 1915/18, Valtellina e Valchiavenna, n. 19». Anche dopo lo scoppio del Secondo conflitto mondiale il Ministero si allertò e prevedde una serie di spostamenti delle opere. Questa volta venne scelto l'Ospedale a Sondalo; la vicenda è ricostruita da C. GHIBAUDI, *La salvaguardia delle opere d'arte lombarde a Sondalo in Valtellina: 1943-1945*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 62, 2009, pp. 265-295.

⁽⁴⁷⁾ E. SPALLETTI, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento e nell'Ottocento: un avvio di ricerca*, in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca, Museo nazionale di Palazzo Mansi, Museo nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 – 30 giugno 1996), a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1995, vol. I, pp. 9-30; F. TASSO, *Tra Otto e Novecento, dalla chiesa al museo: la storia collezionistica dei rilievi del Maestro di Torgnana*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studi (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Milano 2005, pp. 79-86; C. SALSÌ, *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della*

collezione, in *Maestri della scultura...* cit. n. 10, pp. 25-33; s. SICOLI, "Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l'arte...". *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee*, in *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11, pp. 27-51, in particolare pp. 38-43.

- ⁽⁴⁸⁾ Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, lettera di M. Gnoli Lenzi a A. Venturi, Roma, 23 agosto 1923. In una terra orfana di studi artistici, quale è la provincia di Sondrio, la presenza di questa pubblicazione è un privilegio straordinario. Della Gnoli Lenzi non si conosce, finora, nessun altro lavoro. Mi chiedo come mai sia lei la persona individuata dal Ministero (Luigi Serra è il coordinatore del progetto). Viene da lontano, da Roma. L'unico altro esempio a me noto, molto più comprensibile, riguarda Anna Maria Brizio, anche lei allieva del Venturi, a cui fu commissionata la redazione del *Catalogo delle cose d'arte della città di Vercelli*, una collana parallela alla nostra, sempre a cura della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, edita dalla Libreria dello Stato. La Brizio riceve l'incarico nel 1933, quando è già libera docente all'Università di Torino ed è redattrice de «L'Arte», cfr. *Lettera di A. M. Brizio a A. Venturi*, Torino, 9-11-1933, citata in *Caro e Venerato maestro Lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi (1924-1940)*, a cura di R. Rivabella, A.M. Bisio, Valenza 2006, p. 95.
- ⁽⁴⁹⁾ GNOLI LENZI, *Inventario...* cit. n. 1, p. 97.
- ⁽⁵⁰⁾ Complessivamente in discrete condizioni, l'ancona presenta una grossolana ridipintura e numerose cadute della pellicola pittorica. Un intervento conservativo sarebbe auspicabile. Trascrivo e rilancio la proposta fatta, ormai trenta anni fa, nel 1982, da Venturoli: «Sarebbe utile poter ricostruire graficamente le piante e gli alzati degli edifici che fanno da sfondo alle 'Storie di San Bartolomeo' per poterli confrontare con gli edifici realmente costruiti in quegli anni in Lombardia, in particolare con il cantiere del Duomo di Como e con le opere di Tommaso Rodari», in P. VENTUROLI, *Il "Miracolo di San Domenico"...* cit. n. 39, pp. 105-112, in particolare p. 111. Come purtroppo accaduto in molte altre chiese della Valtellina, alcune sculture sono state rubate (1995) e non sono state più rintracciate.
- ⁽⁵¹⁾ La studiosa per prima propone, «per lo stile», l'attribuzione a Ludovico De Donati e una datazione a inizio Cinquecento. L'opera è stata restaurata da Eugenio Gritti nel 1976-1977, sotto la direzione di Paolo Venturoli.
- ⁽⁵²⁾ La scelta della Gnoli Lenzi di quali immagini pubblicare è un tema sul quale sto ragionando in relazione allo scopo che la collana sulla catalogazione, attivata dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1931, si era posta (*Inventari degli oggetti d'arte d'Italia*) la cui campagna fotografica, diretta dal Gabinetto Nazionale, costituiva parte imprescindibile del progetto editoriale. Le fotografie pubblicate dalla Gnoli Lenzi sono moltissime, numerose sono quelle che riproducono le ancone, in alcuni casi presentate a tutta pagina e con particolari di alcune formelle. Molto interessante è anche il confronto con gli altri volumi pubblicati. Quello di Sondrio, l'ottavo, è l'ultimo della serie. La pubblicazione si interrompe con lo scoppio della Seconda guerra mondiale: cfr. s. SICOLI, "Lo stile rende assai probabile l'attribuzione del dipinto a Giacomo, detto Gianolo, Parravicini". *Un osservatorio speciale per rileggere il pittore, in Il "Gianolo" e i suoi dipinti in Valtellina con uno sguardo al nipote Alessandro*, atti del convegno, Caspano, 24 settembre 2010, a cura di A. Corbellini, G. Perotti, Sondrio 2011, pp. 63-64.
- ⁽⁵³⁾ A. GUGLIEMMETTI, *Scultura lignea della Diocesi di Novara tra '400 e '500 Proposta per un catalogo*, Bergamo 2000, pp. 9-14.
- ⁽⁵⁴⁾ *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593)*

ordinati e annotati dal sac. Santo Monti, 2 voll., Como 1892-1898 (ristampa anastatica, Como 1992). L'opera, pur meritoria, deve essere rigorosamente verificata perchè presenta molte sviste, imprecisioni ed errori. Un esempio su tutti: la citazione della tavola di Alvise De Donati, *Madonna con il Bambino tra San Bernardo da Chiaravalle e San Defendente* (?), (1513) del Museo Valtellinese di storia ed arte di Sondrio, menzionata nel testo, ma senza l'indicazione della firma e della data (vol. I, pp. 291-293, nota 1), riportato in G. AGOSTI, J. STOPPA, *ad vocem*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...* cit. n. 35, pp. 156-159. Ma in questa pubblicazione per la prima volta si rende nota l'ancona di Ardenno dei Del Maino (p. 277).

- ⁽⁵⁵⁾ G.F. DAMIANI, *Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, «Archivio Storico dell'Arte», II (1896), fasc. IV., pp. 306-313. Sulla rivista del Venturi, qualche anno dopo, un altro allievo, Antonio Taramelli (che si ritroverà ad operare in queste terre durante la Prima guerra mondiale) pubblica un articolo di grande interesse, *Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano*, «L'Arte», 1899, II, pp. 400-402.
- ⁽⁵⁶⁾ Adolfo Venturi da moltissimi anni andava raccomandando l'opportunità di curare «un'edizione delle fonti», come «opera doverosa e civile», A. VENTURI, *Per la storia dell'Arte*, «Rivista Storica Italiana», IV, 1887, pp. 229-250, in particolare p. 249. Si veda, a questo proposito, la *Prefazione* di G.C. ARGAN, in A. VENTURI, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Torino 1956, pp. III-XXX.
- ⁽⁵⁷⁾ S. MONTI, *Storia ed Arte della Provincia e antica Diocesi di Como*, Como 1902. Le citazioni fatte dal Monti nell'edizione della Visita pastorale (1892-1898) non sono necessariamente riprese e confermate in quest'altra pubblicazione. Seguono percorsi diversi. È il caso, per esempio, della *Natività della Vergine* di Gaudenzio Ferrari del Santuario dell'Assunta a Morbegno. Quindi è sempre bene controllare entrambi i testi. Il titolo della pubblicazione del Monti richiama il volume L. BELTRAMI, C. FUMAGALLI, D. SANTAMBROGIO, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel suburbio e nella città di Milano*, 3 voll., Milano 1892. Analogo è anche l'approccio metodologico allo studio. Cfr. S. SICOLI, «*Pace o Valva di Evangelario*»: storia di una riscoperta, in *La Pace di Chiavenna*, atti del convegno, Chiavenna 24 marzo 2012, in corso di stampa.
- ⁽⁵⁸⁾ Ricordo, come unico esempio, ma clamoroso, la reiterata attribuzione del Monti ad Andrea De Passeri dell'ancona di Sant'Abbondio, nel Duomo di Como, anche dopo la proposta attributiva del Meyer a Giovan Angelo del Maino (A.G. MEYER, *Der Meister des S. Abbondio Altares im Dom von Como*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1897, XX, 2, pp. 147-150), confermata da G.F. DAMIANI, *Un'ancona sconosciuta di Gaudenzio Ferrari*, «La Valtellina», 1899, XXXIX, 2, p. 1; cfr. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza...* cit. n. 44, p. 30.
- ⁽⁵⁹⁾ Il Monti era molto conosciuto anche nel Canton Ticino, territorio che percorse in più occasioni, facendo interessanti scoperte, come per esempio l'ancona della Pietà di Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati e del Maestro di San Rocco a Pallanza, a Orselina, cfr. S. MONTI, *L'Esposizione d'arte sacra in Bellinzona (settembre 1903)*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXVI (1904), 1-5, pp. 1-24, in particolare pp. 20-21, cfr. M. TANZI, *Giovanni Pietro De Donati, Giovanni Ambrogio De Donati e Giovanni Antonio da Montonate, Ancona della "Pietà"*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...* cit. n. 35, pp. 122-127. Sulla figura di Santo Monti, non ancora indagata nella sua complessità, non è qui possibile soffermarsi. Ricordo che fu prima membro e poi direttore della Commissione provinciale conservatrice per i monumenti di Como (Milano, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Archivio Antico Parte Seconda/1, Serie 6, cass. 15, Segn. 15/4); fu poi redattore e in seguito direttore della «Rivista archeologica della provincia di Como». Un modello di riferimento per Santo Monti sono sicuramente

le ricerche del Rahn e del Motta: cfr. E. MOTTA, *Scorse negli archivi ticinesi*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», I, 1879, pp. 46-48; J.R. RAHN, *I dipinti del Rinascimento nella Svizzera Italiana*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XIV, 1892, pp. 49-57; 97-110; 129-144).

- ⁽⁶⁰⁾ Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Milano, 5 settembre 1907. Il volume in preparazione era il VI della collana, *La scultura del Quattrocento*, Milano 1908.
- ⁽⁶¹⁾ G. CAROTTI, *Sperperi di oggetti d'arte In Valtellina*, «La Valtellina», 23 settembre 1905. L'articolo è una recensione, assai polemica, ad un altro articolo di F. MALAGUZZI VALERI, *Le tombe dell'Arte? (Sperperi d'oggetti d'arte in Valtellina)*, «Il Marzocco», 37, 10 settembre 1905, pp. 2-3.
- ⁽⁶²⁾ S. MONTI, *Provincia di Sondrio*, atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte, (Roma, Accademia dei Lincei, 16-22 ottobre 1912), Roma 1922, pp. 510-512. Si veda nello stesso volume la relazione di A. VENTURI, *Programma generale per l'edizione delle fonti della storia dell'arte italiana*, pp. 497-500.
- ⁽⁶³⁾ A.G. MEYER, *Der Meister...* cit. n. 58; citato anche in CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 335. Segnalo, senza entrare nel merito della questione, la precoce fortuna collezionistica della scultura lignea policroma in ambito tedesco.
- ⁽⁶⁴⁾ G. ANGELINI, «Al sicuro dagli indotti e dai mercanti del Tempio»: Francesco Malaguzzi Valeri in Valtellina e Alto Lario, 1904-1906, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del Convegno di Studi (Milano, Università Cattolica – Pinacoteca di Brera, 19 ottobre 2011; Bologna, Università Alma Mater, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2014, pp. 271-281.
- ⁽⁶⁵⁾ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*. 4 voll., Milano 1913-1923, III, *Gli artisti lombardi*, 1917, p. 233, fig. 263. Sul rilievo, si veda, F. TASSO, *Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII (2011), pp. 231-244.
- ⁽⁶⁶⁾ Si veda la Circolare 30 ottobre 1857, nella quale si prescriveva il divieto di vendita degli oggetti di belle arti delle chiese della Diocesi di Como senza uno «speciale permesso» dell'ordinario Diocesano, citata in A. STRAFFI, *Opus ingenio pietateqve. Don Santo Monti e la tutela del patrimonio artistico nella diocesi comasca*, in *Recuperi e restituzioni...* cit. n. 11, pp. 75-79, in particolare p. 75; S. SICOLI, *Intorno a una musa plebea*, in *In confidenza col sacro...* cit. n. 2, pp. 167-177.
- ⁽⁶⁷⁾ S. SICOLI, 1940 - «Istituzione di un Museo della Valtellina»: un progetto di Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie di Milano, in *Storia dell'Arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 145-151.

Divagazioni sui De Donati

Paolo Venturoli

Il polittico di Treviglio

È difficile trovare una così stretta coincidenza tra architettura reale del polittico, architettura dipinta e cornice: l'unità della cultura lombarda tra le diverse arti e le diverse tecniche raggiunge qui uno dei suoi punti più alti; e mi pare che la cornice di Ambrogio De Donati rappresenti il cardine di questa unità, infatti la «cornice... a quei tempi sempre fungeva da schietta introduzione spaziale».

Così scrivevo nel 1982 all'inizio del mio testo *L'ancona di Treviglio e l'architettura dei polittici in Lombardia*⁽¹⁾, dove facevo tesoro delle analisi e dei risultati del lavoro di Giorgio Rolando Perino sul polittico di Treviglio, lavoro pubblicato nello steso catalogo nelle pagine precedenti⁽²⁾. Di fatto veniva proposto un metodo di analisi del tutto nuovo che affrontava le opere d'arte da un punto di vista tecnico, partendo dal presupposto che ogni autore per progettare e realizzare la sua opera (qualunque essa fosse) partiva dai materiali e dalle diverse tecniche esecutive. In altre parole gli elementi formali e stilistici dipendevano direttamente dai dati materiali scelti e utilizzati.

Aver potuto lavorare sul polittico di Treviglio smontato in occasione del restauro della cornice lignea da parte di Eugenio Gritti e aver potuto rilevare e studiare per le tavole dipinte, come per la cornice, i dati tecnici materiali (come i segni incisi dell'ingombro della cornice e della realizzazione della prospettiva), ha permesso di portare a risultati del tutto inaspettati. Importante è stato non solo poter ricostruire come si presentava il polittico al momento della sua esecuzione, ma capire quali fossero i rapporti reali tra i pittori e gli scultori e come, inevitabilmente, ci fosse stato un rapporto strettissimo di collaborazione tra le diverse botteghe, senza nessun tipo di gerarchia o con una gerarchia diversa da quella che ci possiamo immaginare noi oggi. Inoltre, l'individuazione attraverso il restauro di tutte le parti originali della cornice ha permesso di ricostruire quali fossero in origine l'architettura del polittico e la forma della cornice. È nato di fatto un metodo di analisi basato sullo studio dei dati oggettivi che ci ha permesso, anche e soprattutto in fase di restauro, di ricostrui-

re o di ipotizzare quale potesse essere la forma originale dell'opera. Sorprende che, dati i notevoli risultati ottenuti per il polittico di Treviglio (per di più pubblicati nel catalogo della mostra su Zenale), non si sia diffuso lo studio delle opere d'arte attraverso il rilievo grafico in occasione del loro restauro e come di fatto si siano perse occasioni preziose di conoscenza. Dopo il contratto firmato da Bernardino Butinone e Bernardo Zenale il 26 maggio 1485 per la realizzazione del polittico, i pittori si rivolgono il 13 giugno dello stesso anno a Giovanni Ambrogio De Donati per l'esecuzione della cornice: anche se non risulta dai documenti (che dovrebbero comunque essere riletti con più attenzione), la bottega De Donati si deve essere impegnata per la realizzazione e la consegna anche delle grandi tavole piane, la cui buona esecuzione doveva garantire la conservazione della pittura e della doratura nel corso del tempo. Infatti la carpenteria delle tavole piane doveva legarsi strettamente alla carpenteria della cornice in un tutto pensato ed eseguito in stretta connessione.

Quanto veniva rilevato direttamente sulle tavole e sulle diverse parti che componevano la cornice (dalla predella al frontone di coronamento), veniva analizzato, studiato, interpretato e capito e rendeva la progettazione e l'esecuzione dell'opera un fatto vivo e concreto, frutto di diverse ipotesi e di diversi pentimenti.

Per quanto i pittori avessero sicuramente in mano un buon numero di disegni (sia di progetto che di esecuzione) per la realizzazione dell'architettura dipinta e della prospettiva, la fase di realizzazione a grandezza naturale, direttamente sulle tavole, deve aver richiesto la presenza di diversi operatori e forse di diverse botteghe.

Così non deve essere stato facile tracciare i segni incisi dell'architettura dipinta soprattutto degli archi ponendo accanto o sopra la tavola col san Martino le altre tavole di notevole ingombro. A riprova nella tavola centrale inferiore è ancora perfettamente visibile il foro dove era fermamente infisso il chiodo da cui dovevano partire tutte le linee prospettiche della costruzione spaziale e tutte le linee di costruzione dell'architettura, ad archi in basso e a cassettoni in alto.

Chi inoltre ha deciso di realizzare le colonne binate della loggia superiore non a tutto tondo, ma leggermente schiacciate come se fossero a loro volta viste prospetticamente? I pittori o gli scultori? Quale dibattito doveva essersi aperto sulla prospettiva in pittura e in scultura e quali regole dovevano essere applicate per la realizzazione in scultura di un bassorilievo, o di un altorilievo?

Così al momento di rimontare il polittico a lavori finiti prima di ricevere il saldo il 4 gennaio 1491 vengono chiamati gli scultori, che dovevano garantire la correttezza del montaggio tra tavole piane e cornice, oltre alla solidità e la stabilità della grande macchina, una volta collocata al suo posto in chiesa.

Il rilievo del Castello Sforzesco di Milano

La qualità e l'importanza dell'opera dei fratelli De Donati è tutta nella storia del

politico di Treviglio, ma la loro fortuna critica è legata alla formella dei Musei del Castello Sforzesco con *San Domenico che resuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*. Acquistato il 20 dicembre 1870 dal Museo Patrio, citato come «bassorilievo medievale» nel catalogo del 1883⁽³⁾, viene pubblicato per la prima volta da Francesco Malaguzzi Valeri nel 1917⁽⁴⁾ e messo in rapporto con l'altare con la Pietà della Madonna del Sasso sopra Locarno. Immediatamente nella recensione al volume di Malaguzzi Valeri, Roberto Longhi definisce il rilievo del Castello «vero capolavoro» e lo inserisce all'interno di un discorso che toglie ogni gerarchia alla scultura in legno, se non quella basata sulla qualità:

A proposito dei maestri del legno è molto simpatico che il Malaguzzi, dopo aver affermato che in questi prodotti lignei si rivela costantemente la mano più grossolana dell'artigianato, non si dimentichi di illustrare alcune opere che non sono per nulla inferiori a molte vere e proprie sculture (arte maggiore!) contemporanee; e citiamo allora l'Altare della Pietà alla Madonna del Sasso sopra Locarno, il Miracolo di San Domenico al Museo artistico industriale (ah, dove l'hanno messo!) di Milano, vero capolavoro; e il simpaticissimo altare dell'Incoronata (ora al museo di Lodi) per l'attribuzione del quale ai Lupi o ai Donati, si può confrontare lo scritto di Aldo Foratti nell'ultimo Archivio storico lodigiano⁽⁵⁾.

Non è un caso che tutte le sculture citate da Roberto Longhi risultino opere dei fratelli De Donati.

Il rilievo del Castello viene messo in rapporto con il rilievo dei Musei di Berlino raffigurante l'*Incontro di San Francesco e di San Domenico* da Giovan Alberto Dell'Acqua nel 1950⁽⁶⁾. Nel 1982, su suggerimento di Mauro Natale, aggiungevo al gruppo anche il rilievo col *Martirio di San Pietro Martire* del Museo di Sarasota⁽⁷⁾, correggevo il soggetto del rilievo di Berlino che identificavo con *San Pietro Martire che lascia i confratelli* e ipotizzavo l'esistenza di un'ancona lignea dedicata a Santi domenicani. Altri frammenti della stessa ancona venivano ritrovati ad Opava nel 1986 e a Boston nel 2000⁽⁸⁾. Le cose cambiano quando Antonio Battaglia pubblica il contratto del 29 maggio 1497 per l'ancona di San Pietro Martire in San Giovanni Pedemonte a Como, escludendo che il rilievo del Castello potesse provenire dallo stesso altare⁽⁹⁾. Finalmente con l'articolo di Francesca Tasso del 2011, si è riusciti a collegare definitivamente il rilievo di Milano con un'ancona lignea realizzata dai De Donati per i domenicani di Cremona⁽¹⁰⁾.

Questo esempio è fondamentale per capire che l'analisi iconografica delle opere è indispensabile per la ricostruzione dei complessi smembrati, con notevoli conseguenze per la datazione delle opere stesse.

Il coro di San Francesco a Pavia

Del 24 gennaio 1484 è il contratto per il coro di San Francesco a Pavia, che si inserisce all'interno di una catena di cori di notevole importanza e qualità⁽¹¹⁾: del 1467-

1470 è il coro di Ivrea di Baldino da Surso, dei Musei Civici di Palazzo Madama a Torino; del 1468 dovrebbe essere il coro di Santo Stefano a Biella sempre di Baldino da Surso; del 1469-1471 è il coro di Sant’Ambrogio di Milano di Lorenzo da Auriggio, Giacomo da Torre e Giacomo Del Maino, che doveva prendere a modello il coro (perduto) della chiesa di San Francesco Grande a Milano; il 18 aprile 1478 è in lavorazione il coro del Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese da parte di Giacomo Del Maino e aiuti, conservato in parte al Museo Baroffio di Varese, in parte alla Gazzada; infine del 24 gennaio 1484 è il contratto con i fratelli De Donati per il coro di San Francesco a Pavia, che doveva riprendere il coro di Sant’Ambrogio a Milano. Manca ancora uno studio serio ed approfondito (anche da parte mia) sull’iconografia dei cori lombardi, che analizzi uno per uno tutti i dossali confrontando le diverse piante rappresentate⁽¹²⁾.

Durante un recente viaggio a Biella (il 28 maggio 2015), tornando a visitare le cantorie della chiesa di Santo Stefano, dove sono utilizzati alcuni dossali di un coro di Baldino da Surso, ho potuto vedere che erano stati eseguiti alcuni tasselli di pulitura su due elementi inseriti nelle cantorie con la scoperta di alcune tarsie nella cornice tardogotica delle formelle. Data la qualità e l’importanza del coro di Santo Stefano non posso fare a meno di suggerire (nel caso si decidesse di restaurarlo) che i dossali quattrocenteschi originali una volta restaurati, con l’eliminazione delle incongrue ridipinture, dovranno essere tolti dalla chiesa, esposti in un museo e sostituiti da copie, che dovranno essere collocate nelle due cantorie con il ripristino della policromia tardo settecentesca che li copre; così in chiesa non si perderà l’effetto straordinario dell’inserimento delle formelle tardogotiche quattrocentesche nell’architettura neogotica di tardo Settecento.

L’ancona dell’Incoronata di Lodi

Complesso e forse ancora non risolto è il problema della ricostruzione dell’ancona dell’Incoronata di Lodi. In primo luogo si deve ormai decisamente escludere la provenienza dall’Incoronata della cornice delle Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano (inv. MOBILI 123): il monogramma bernardiniano e le due figure dipinte alla base di *Santa Marta* e di *Santa Maria Maddalena* indicano la provenienza da un edificio diverso, anche se sempre da Lodi, come giustamente affermato da Sandrina Bandera⁽¹³⁾. Inoltre, se è corretta come credo l’attribuzione ad Alvise De Donati delle parti dipinte della cornice del Castello, anche per questo motivo si deve escludere la sua identificazione con la cornice dell’Incoronata, che risulta dai documenti dorata e dipinta da Antonio Raimondi. In altre parole le pitture della cornice del Castello sono di Alvise De Donati ed Antonio Raimondi ha dorato e dipinto l’ancona dell’Incoronata conservata al Museo di Lodi (di cui forse sopravvivono dei frammenti della cromia originale sotto le ridipinture).

Tolta dal gruppo delle sculture dell'Incoronata la cornice del Castello, rimangono la lunetta con l'*Adorazione del Bambino*, le sei *Storie della Vergine*, lo *Sposalizio della Vergine* in altri due scomparti e infine i pilastri con le *Sibille*, opere tutte provenienti dall'ancona dell'altare, commissionata nel 1494 e terminata sicuramente entro il 1 novembre del 1497, quando viene affidata ad Antonio Raimondi la doratura e la pittura dell'ancona⁽¹⁴⁾.

Si potrebbe a questo punto porre il problema dei rapporti tra scultori e pittori nella scultura lignea lombarda: basti ricordare l'ancona (perduta) della Vergine delle Rocce intagliata da Giacomo del Maino nel 1480-1482 e dorata e dipinta da Leonado da Vinci nel 1483⁽¹⁵⁾; oppure l'ancona di Grosio, scolpita da Pietro Bussolo e datata e firmata da Andrea De Passeri nel 1494⁽¹⁶⁾; oppure l'ancona di Caspano, eseguita dai fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati e firmata e datata da Alvise De Donati nel 1508⁽¹⁷⁾; ed infine l'ancona dell'Assunta di Morbegno, scolpita da Giovanni Angelo e Tiburzio Del Maino nel 1516-1519 e dorata e dipinta da Gaudenzio Ferrari e Fermo Stella nel 1520-1524⁽¹⁸⁾. E così per tanti altri esempi documentati negli ultimi anni. Più volte ho cercato di attribuire le pitture delle ancone lignee su basi stilistiche, ma alla fine ho sempre dovuto rinunciare per la mancanza di dati certi, ad eccezione delle grottesche graffite da Gaudenzio Ferrari nell'ancona di Morbegno⁽¹⁹⁾. Un tentativo in questa direzione è stato fatto da Giovanni Romano, quando ha cautamente proposto che la pittura delle sculture della *Pietra dell'Unzione* di Varallo potesse essere assegnata a Martino Spanzotti⁽²⁰⁾.

Risulta ormai indispensabile raccogliere oggi tutti i dati di archivio relativi alla collaborazione tra scultori e pittori per la realizzazione di polittici, ancone lignee, anconette, cori, organi, analizzando non solo le singole sculture dorate e dipinte, ma anche tutti quegli elementi dipinti su tela che facevano parte integrante delle grandi macchine scolpite. Valga per tutti l'esempio dell'ancona della *Resurrezione di Lazzaro* della chiesa di San Bartolomeo a Caspano, che conserva ancora i cardini in ferro che dovevano sostenere le ante di chiusura su tela, conservate oggi a Barcellona, opera di Alvise De Donati.

La Pietra dell'Unzione di Varallo

Altro problema di notevole interesse e che mette in primo piano il ruolo della bottega dei fratelli De Donati all'interno della cultura lombarda della fine del Quattrocento, è quello della *Pietra dell'Unzione* di Varallo, nonché delle altre sculture in legno che possono essere attribuite ai De Donati, in particolare le figure di Cristo e degli Apostoli della cappella dell'Ultima Cena. Il confronto è reso più difficile dal fatto che le sculture dell'*Ultima Cena* sono state restaurate prima del 1976⁽²¹⁾ con criteri diversi da quelli utilizzati nel 1991 per il restauro della *Pietra*

dell'Unzione, che ha recuperato la cromia originale e ha cercato di ricostruire il rapporto tra le diverse statue, in particolare nel gruppo dello svenimento della Vergine. E qui si apre il complesso discorso sui restauri della scultura lignea dorata e dipinta, eseguiti da Eugenio Gritti a partire dal 1974. La linea guida fondamentale nell'esecuzione dei restauri è stata sempre quella di cercare di recuperare la forma e la cromia originali, pur rispettando lo stato di conservazione e le trasformazioni che l'opera ha subito nel corso del tempo. Si tratta di un sottile equilibrio che in corso d'opera rispetta lo stato di fatto per evitare di pulire troppo soprattutto dove non esiste più o esiste in piccoli frammenti la cromia originale. Così per quanto riguarda le lacune, il risarcimento delle mancanze delle parti lignee scolpite viene eseguito solo per ragioni conservative, mentre le lacune della preparazione, della doratura e del colore non vengono risarcite in modo mimetico, ma al massimo integrate con una velatura, che lascia a vista il legno o la preparazione sottostanti il colore. Proprio in questo senso nel 2012 scrivevo: «In alcuni casi, quando il restauratore è veramente molto bravo, il non intervenire evitando qualsiasi forma di ritocco è il risultato veramente ottimale»⁽²²⁾.

In altre parole se il restauro è stato veramente cauto e rispettoso nel consolidamento e nella pulitura, si può evitare di eseguire il ritocco (o come viene malamente chiamata, la presentazione estetica). A conferma di quanto detto vorrei pubblicare l'*Immacolata* di Varzo dopo il restauro da parte di Eugenio Gritti, unico esempio di scultura lignea a tutto tondo che io conosca (FIGG. 29, 30) che ha recuperato, ancora intatta, la cromia originale degli incarnati, e solo in parte la cromia dei panneggi: le lacune della preparazione prive del colore sono state lasciate a vista con una leggera velatura.

Ma torniamo al gruppo della *Pietra dell'Unzione*, da confrontare con l'altare della *Pietà* del Santuario della Madonna del Sasso di Orselina, che penso debba rimanere ancorato, per le parti scolpite, alla data della consacrazione dell'edificio il 17 giugno 1487⁽²³⁾. A mio avviso il profilo della figura di san Giovanni che sostiene il busto di Cristo è estremamente vicina a molti profili scolpiti nei quattro grandi rilievi dell'altare di Santa Maria del Monte sopra Varese, che doveva essere già terminato nel 1488 quando Butinone è documentato a Santa Maria del Monte, con tutta probabilità perché chiamato a dorare e dipingere le sculture dell'altare ormai finite. A conferma di una datazione precoce, le parti decorative dell'altare di Orselina, in particolare gli elementi classicisti del fregio, ricordano la cornice del polittico di Treviglio del 1485-1490.

Più difficile risulta datare le parti dipinte della grande macchina, che potrebbero essere più tarde. La logica vuole, sulla base dell'esperienza e dei documenti, che prima venisse eseguita tutta la parte lignea dell'altare (sculture a tutto tondo e parti piane), quindi fossero consegnate le diverse parti ai pittori per la doratura e la pittura

e dunque fosse realizzato il montaggio dell'opera; in ultimo, anche a distanza di anni, venivano realizzate le ante in tela eseguite a tempera per proteggere l'opera e per completarla da un punto di vista liturgico.

Le sculture di Caspano

Vediamo dunque di mettere in ordine cronologico le principali opere dei fratelli De Donati: 24 gennaio 1484, contratto per il coro di San Francesco di Pavia; 13 giugno 1485, contratto per la carpenteria e la cornice del polittico di Treviglio; 1487, parti lignee del gruppo della *Pietà* del Sacro Monte di Orselina; 1491-1493, *Pietra dell'Unzione* del Sacro Monte di Varallo; 1494-1497, altare dell'Incoronata di Lodi; 29 maggio 1497, contratto per l'ancona di san Pietro Martire in San Giovanni Pedemonte a Como; 20 marzo 1499, risulta già terminata l'ancona con *Storie di san Bartolomeo* a Caspano (si veda il saggio di Silvia Papetti in questo stesso volume); 20 febbraio 1502, risulta terminata per le parti scolpite l'ancona dell'*Immacolata* della chiesa di San Francesco a Vigevano, oggi conservata all'Ospedale sempre di Vigevano; 1508, altare della *Resurrezione di Lazzaro* a Caspano; 1514, statua dell'*Immacolata* per l'oratorio di Santa Marta a Vogogna.

Nel 1982 scrivevo:

Per inquadrare meglio questo momento di Alvise De Donati, con tutta probabilità posteriore all'agosto del 1508, data dell'altare nella cappella della Maddalena, si ricordi che dal 1497 al 1549 è parroco di Caspano, nonché prevosto di Ardenno, quel Giovanni Maria Parravicini [...], che ha commissionato un calice e una cassetta conservati nel Museo del Castello di Milano, tra gli esempi più noti di oreficeria lombarda di primo Cinquecento [...], che ha fatto eseguire un piviale ricamato e due dalmatiche in velluto rosso, ancora conservati nella sacrestia della chiesa di San Bartolomeo [...], dove esistono tra l'altro ancora degli armadi a intarsi geometrici di alta qualità. Sculture, oreficerie, tessuti, ricami, arredi che indicano il livello della produzione lombarda nel primo decennio del secolo⁽²⁴⁾.

Ma questo è già un altro discorso che spero possa essere affrontato in futuro con una mostra dedicata a Caspano e ai Parravicini, che vedrà ancora una volta i fratelli De Donati come protagonisti.

NOTE

- ⁽¹⁾ P. VENTUROLI, *L'ancona di Treviglio e l'architettura dei polittici in Lombardia in Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 258-260, in particolare p. 258.
- ⁽²⁾ G. ROLANDO PERINO, *Relazione sull'analisi grafica del Polittico di Treviglio*, in *Zenale e Leonardo... cit. n. 1*, pp. 199-204.
- ⁽³⁾ *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, 2^a ed. con appendice, Milano 1883, p. 32.
- ⁽⁴⁾ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, 4 voll., Milano 1913-1923, vol. III, *Gli artisti lombardi*, 1917, pp. 233-234.
- ⁽⁵⁾ R. LONGHI, recensione, «L'arte», XX (1917), pp. 297-299, in particolare p. 299; ripubblicato in *ID, Scritti giovanili*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 377-382.
- ⁽⁶⁾ G.A. DELL'ACQUA, *Problemi di scultura lombarda: Mantegazza e Amadeo*, 2, «Proporzioni», III (1950), pp. 123-140, in particolare p. 139 nota 34.
- ⁽⁷⁾ P. VENTUROLI, scheda 32, in *Zenale e Leonardo... cit. n. 1*, pp. 105-112, in particolare p. 108.
- ⁽⁸⁾ R. CASCIARO, scheda 81, in *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 301-303.
- ⁽⁹⁾ A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, atti del Seminario di Studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994) a cura di M. L. Gatti Perer, A. Rovetta, Milano 1996, pp. 209-229, in particolare pp. 212-213.
- ⁽¹⁰⁾ F. TASSO, *Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2011), pp. 231-244.
- ⁽¹¹⁾ P. VENTUROLI, scheda 37, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 2 giugno – 4 novembre 2001) a cura di E. Pagella, Torino 2001, pp. 108-111, ripubblicato in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 90-92.
- ⁽¹²⁾ A questo proposito si veda: VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea... cit. n. 11*, tavv. 11-20; M. BOLLATI, scheda II.1, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006) a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 106-109; R. GANNA, scheda II.2, in *Maestri della scultura... cit.*, pp. 110-111.
- ⁽¹³⁾ S. BANDERA, *La scultura lignea*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Palavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile – 5 luglio 1998) a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 75-84.
- ⁽¹⁴⁾ J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, doc. 129, pp. 277-278.
- ⁽¹⁵⁾ P. VENTUROLI, *L'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 421-437; ripubblicato in VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea... cit. n. 11*, pp. 62-69.

- ⁽¹⁶⁾ S. COPPA, *La cappella della Beata Vergine*, in G. ANTONIOLI, S. COPPA, G. GALLETTI, *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Grosio (Sondrio) 1985, pp. 108-125.
- ⁽¹⁷⁾ R. CASCIARO, scheda 92, in *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 8, pp. 309-310.
- ⁽¹⁸⁾ P. VENTUROLI, *Il restauro dell'ancona di Morbegno (1979-1982)*, in *Bottega Gritti*, a cura di I. De Palma, Seriate (Bergamo) 2012, pp. 47-50.
- ⁽¹⁹⁾ VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea...* cit. n. 11, fig. 75; ID, *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, Savigliano 2009, fig. 31; G. ROMANO, scheda 47, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, p. 200, fig. 39; G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...* cit., p. 51, figg. XX-XXI.
- ⁽²⁰⁾ G. ROMANO, *Il Polittico di Marco Scarognino alla Pinacoteca di Varallo e il Maestro della Cappella di Santa Margherita a Crea*, in *Tre restauri per la Pinacoteca di Varallo*, a cura di C. Falcone, Borgosesia 2005, pp. 19-31, in particolare p. 31 nota 21.
- ⁽²¹⁾ *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, giugno – settembre 1976), Torino 1976, figg. pp. 232-236.
- ⁽²²⁾ VENTUROLI, *Il restauro dell'ancona...* cit. n. 18, pp. 47-50, in particolare p. 50.
- ⁽²³⁾ Per una diversa opinione si veda M. TANZI, scheda 27, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...* cit. n. 19, pp. 122-127.
- ⁽²⁴⁾ VENTUROLI, scheda cit. n. 7, in particolare pp. 111-112.

Sulle tracce di Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati nella valle dell'Adda: nuovi documenti

Silvia Papetti

Il restauro del gruppo del *Compianto* conservato nella chiesa di San Bartolomeo a Caspano di Civo, in provincia di Sondrio, e gli studi ad esso dedicati che ne sono seguiti hanno offerto lo sprone per dare avvio a un riesame del *corpus* di opere riconducibili a Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati, presenti in Valtellina. Dal momento che tali manufatti sono stati posti in rapporto con la produzione dei fratelli milanesi quasi esclusivamente in ragione di considerazioni di natura stilistica, si è ritenuto opportuno in tale frangente accompagnare a una disamina critica delle opere il ricorso alle fonti documentarie, sino a oggi invero piuttosto trascurate⁽¹⁾.

Fruttuose si sono rivelate le indagini al fine di meglio precisare le coordinate cronologiche dell'attività dell'officina dei due scultori nella valle dell'Adda e, oltre a ciò, al fine di avanzare, grazie agli indizi offerti dalle carte, più circostanziate ipotesi circa l'originaria collocazione e l'aspetto delle macchine d'altare. La trattazione dovrà, di necessità, toccare tangenzialmente anche l'operato di Alvise De Donati e la natura, ampiamente dibattuta⁽²⁾, dei rapporti intercorsi tra quest'ultimo e la bottega dei fratelli intagliatori, i cui lavori valtelinesi videro in almeno due occasioni, come si dirà, il suo intervento per l'esecuzione del complemento pittorico.

Giacché nel Terziere inferiore della Valtellina si rileva una singolare concentrazione di opere riferibili ai De Donati, si può ragionevolmente ritenere che i due scultori siano stati richiamati nella valle dell'Adda da una commissione di una certa rilevanza e che, in virtù delle relazioni annodate in tale congiuntura, siano state affidate loro nuove commissioni. Alla luce delle evidenze documentarie che, come si vedrà in seguito, ne hanno anticipato l'esecuzione, è plausibile che la bottega di Giovanni Pietro e Ambrogio sia approdata per la prima volta nella valle alla metà degli anni Novanta del Quattrocento, per dare corso alla realizzazione dell'ancona dell'altare maggiore della parrocchiale di Caspano⁽³⁾.

L'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo a Caspano di Civo

Il monumentale retablo scolpito, che si può osservare addossato alla parete di fondo di San Bartolomeo (FIG. 1), consta di tre registri sovrapposti, racchiusi tra un fastigio dal quale si affaccia la figura dell'Eterno benedicente e una predella in cui erano in origine incastonati tredici clipei con i busti di Cristo e degli apostoli, trafugati a metà dell'ultimo decennio del secolo scorso⁽⁴⁾. Nel cuore della macchina d'altare vengono messi in scena nove episodi della vita di Bartolomeo apostolo⁽⁵⁾ (FIG. 11), incardinati in ambienti fortemente caratterizzati dal punto di vista architettonico. Nei rilievi, difatti, è conferita una rilevanza singolare ai fondali, per lo più interni di edifici, entro cui si svolgono le scene; le variegate soluzioni adottate in essi manifestano espliciti debiti nei confronti delle esperienze compiute da Bramante nella capitale sforzesca e, al contempo, testimoniano, come ha correttamente evidenziato Venturoli, «il livello del dibattito sull'architettura in quegli anni a Milano»⁽⁶⁾.

La prima menzione dell'esistenza della macchina d'altare di San Bartolomeo si trova in una nota contabile del primo decennio del XVII secolo, nella quale si ricorda una spesa sostenuta per «far comodare le ante dell'ancona dell'altare grande di Caspano»⁽⁷⁾. Per avere una descrizione più puntuale dell'opera si deve tuttavia attendere il 1629, anno della prima visita pastorale di monsignor Lazzaro Carafino alla parrocchia. A quell'epoca, l'antica chiesa, «*iam demolita*», aveva lasciato posto a un edificio nuovo; di essa era tuttavia sopravvissuto il «*sacillum maius*», all'interno del quale si innalzava un'«*icona cum plurimis signis inauratis et pictis, et ipsa tota sculpturae artis non inelegans opus et inaurata*»⁽⁸⁾. La notte di Natale di quello stesso anno, il curato Giovanni Battista Paravicini, al fine di scongiurare il diffondersi nel paese di Caspano del «crudelissimo flagello della peste», che serpeggiava all'epoca nei vicini territori, pensò di invocare l'aiuto di san Bartolomeo, «nostro glorioso avvocato et protettore», offrendo in cambio «quel tanto che possiamo in servizio della chiesa sua», ovvero l'erezione del nuovo coro dell'edificio sacro⁽⁹⁾. Fu così che, pur con qualche ritardo nell'avvio dei lavori, entro la metà del secolo la chiesa di San Bartolomeo venne dotata di una nuova cappella maggiore, all'interno della quale continuò a campeggiare l'imponente retablo scolpito. Ricordata nelle relazioni delle visite dei presuli comaschi dei decenni seguenti⁽¹⁰⁾, la grande ancona con le *Storie di san Bartolomeo* all'aprirsi del Settecento vide offuscata la propria fortuna in seguito all'innalzamento sull'altare maggiore della chiesa di un nuovo tabernacolo marmoreo⁽¹¹⁾, che ne obliterò parzialmente la vista.

Solo con lo schiudersi del XX secolo, un nuovo interesse investì l'opera. Nei resoconti delle esplorazioni artistiche che Gavazzeni e Damiani, «mossi da vivo amore per le cose belle e per la valle nativa», compirono nel territorio della media e della

bassa Valtellina, la macchina d'altare «un po' grossolana e guasta» venne riferita al Cinquecento⁽¹²⁾. Una datazione più puntuale agli albori di quel secolo fu avanzata da Ercole Bassi; nella seconda edizione della sua guida turistica dedicata alla provincia di Sondrio, data alle stampe nel 1912, annoverò difatti le «interessantissime ancone» di *San Bartolomeo* e della *Resurrezione di Lazzaro*, tra i preziosi tesori custoditi nella collegiata di Caspano, associando a entrambe il nome di Alvise De Donati⁽¹³⁾, l'artista che sulla seconda opera aveva lasciato la propria firma e la data 1508. Un giudizio di valore estremamente positivo venne espresso anche dall'autore della *Cronistoria di Caspano e dei paesi limitrofi*, don Giovanni Libera, che, per «il movimento delle figure, la varietà delle scene e del sentimento, unita alla nobiltà della concezione e delle forme», riconobbe nell'opera «uno degli oggetti d'arte più belli» dell'«insigne collegiata»⁽¹⁴⁾. Negli anni Trenta del Novecento si segnalano gli interventi di Antonio Giussani⁽¹⁵⁾ e di Camillo Bassi; quest'ultimo, nel numero della rivista «La Valtellina» del luglio del 1938, programmaticamente dedicato alla promozione turistica del territorio valtellinese, disquisendo della scultura in legno, menzionò le due macchine d'altare della chiesa di San Bartolomeo, reputandole «notevoli più per la parte decorativa, ricca e ben trattata, che per la vivezza della figure», che Alvise De Donati, alla cui mano vennero ascritte, aveva dimostrato «di saper meglio dipingere» nel trittico siglato nel 1513, già nella chiesa di Monastero di Berbenno e oggi custodito presso il Museo civico di Sondrio⁽¹⁶⁾. La questione attributiva venne ripresa nello stesso torno d'anni da Maria Gnoli Lenzi, la quale in ragione delle tangenze stilistiche riscontrate con l'ancona della *Resurrezione di Lazzaro*, si mantenne sulla scia delle ipotesi precedentemente espresse⁽¹⁷⁾, proposta che incontrò fortuna nei seguenti decenni⁽¹⁸⁾ con l'unica eccezione di Mauro Natale, che non la reputò convincente⁽¹⁹⁾.

Nel catalogo della mostra *Zenale e Leonardo*, allestita nelle sale del museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1982, Paolo Venturoli mantenne per le opere della chiesa di San Bartolomeo il riferimento ad Alvise⁽²⁰⁾, malgrado stesse prendendo ormai forma, grazie anche alle riflessioni avviate dallo stesso studioso, l'idea che, nell'ambito della scultura in legno, l'autore della policromia che aveva lasciato la propria firma sull'opera non dovesse di necessità essere responsabile anche dell'intaglio⁽²¹⁾. Per quel che concerne le opere di Caspano, tale consapevolezza giunse a maturazione con il cruciale intervento di Barbara Fabjan⁽²²⁾, che per prima distinse l'intervento di Alvise, che si sarebbe limitato alla stesura della veste policroma, da quello dei fratelli, da allora concordemente ritenuti dalla critica responsabili delle parti scolpite⁽²³⁾. Mantenendosi sulla stessa linea attributiva della studiosa, Raffaele Casciaro e Franco Moro⁽²⁴⁾ si arrischiarono nella non facile operazione di distinguere all'interno della produzione della prolifica officina l'apporto

di Giovanni Pietro da quello del fratello Ambrogio, attribuendo al primo, vera figura di punta dell'impresa familiare⁽²⁵⁾, il registro stilistico più raffinato e le realizzazioni dagli esiti qualitativamente più alti; al secondo, invece, quella vena didascalica e quello stile semplificato, quel «linguaggio più schietto e narrativo, una parlata semplice, dall'accento fortemente lombardo»⁽²⁶⁾, che, a loro modo di vedere, si può ravvisare nell'ancona di *San Bartolomeo*, ascritta per tale ragione proprio ad Ambrogio⁽²⁷⁾.

La presenza di un aggiornato vocabolario architettonico, nel quale appaiono ben metabolizzate le novità bramantesche, e il variegato campionario di incorniciature dimostrano quale complessa ideazione sia stata all'origine dell'opera⁽²⁸⁾. Tale ambiziosa concezione risulta nondimeno disattesa nella riuscita finale, verosimilmente a causa dell'ampio coinvolgimento della bottega, cui si debbono imputare non solo il modellato piuttosto rigido dei panneggi, ma anche le pose statiche delle figure e l'esecuzione talvolta sommaria dei rilievi. Alla fissità espressiva dei molti personaggi che affollano le composizioni, che le fa apparire simili a un «teatrino di marionette»⁽²⁹⁾, concorre, invero, il pesante strato di pittura coprente, steso, presumibilmente sul finire dell'Ottocento, per rinnovare e ravvivare la policromia⁽³⁰⁾. A ben guardare, tuttavia, ci si accorge di come, nel registro conclusivo, la ridipintura deturpante abbia interessato quasi esclusivamente gli incarnati delle figure (forse con l'unica eccezione del corpo scorticato dell'apostolo), risparmiando ampie porzioni dei rilievi istoriati. Si possono così apprezzare la squisita finezza del repertorio ornamentale che si dispiega nelle ambientazioni architettoniche⁽³¹⁾ e l'estrema preziosità degli abiti indossati dai personaggi, i cui tessuti dai variegati motivi decorativi sono realizzati in negativo con la tecnica dello sgraffito, che lascia affiorare il bagliore caldo e mutevole della foglia d'oro sottostante la pittura. La profusione dell'oro in un'opera di queste dimensioni molto ci racconta dello sforzo, anche economico, messo in campo dalla committenza per la sua realizzazione.

Grazie a un documento inedito rintracciato nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Sondrio, sappiamo oggi che la veste policroma fu commissionata ad Alvise De Donati, che in un confesso del 1499 risulta aver ricevuto un compenso «*pro parte solutionis mercedis sue pictorie et ornamentorum anchone facte in dicta ecclesia ad altare maius*»⁽³²⁾. Sulla scorta di tale informazione, pare di poter affermare, pur con qualche cautela, che sia spettata ad Alvise anche l'esecuzione delle ante dipinte che chiudevano la grande macchina d'altare, documentate una prima volta all'inizio del XVII secolo⁽³³⁾. L'atto risulta altresì importante non solo perché costituisce un nuovo elemento a conferma della stretta collaborazione tra Alvise De Donati e i fratelli intagliatori, ma anche, e soprattutto, perché la data in cui fu rogato può essere assunta come valido *terminus ante quem* per la realizza-

zione dell'ancona di *San Bartolomeo*. A dire il vero, è possibile arrischiare una ulteriore retrodatazione dell'opera, rispetto a quanto sinora ipotizzato, portando indietro le lancette dell'orologio quantomeno sino al 1497. In quell'anno, la presenza di Martino di Castello di Caspano accanto ad Ambrogio De Donati alla stipula della convenzione per la realizzazione dell'ancona di San Giovanni Pedemonte⁽³⁴⁾ costituisce un indizio del fatto che il contatto con il borgo valtellinese e, verosimilmente dunque, la commissione per l'altare maggiore di San Bartolomeo, precedano tale data, ipotesi che verrebbe confermata, come diremo, dalla commissione per la realizzazione dell'altare maggiore della chiesa di San Matteo nella Valle del Bitto.

L'ancona della chiesa di San Matteo in Valle

Entro una nicchia ricavata all'interno del pilastro su cui si innesta l'arco di trionfo della chiesa dedicata a San Matteo a Valle, frazione di Morbegno, Maria Gnoli Lenzi nel 1938 segnalò l'esistenza di alcuni elementi superstiti che supponeva fossero appartenuti a un'antica ancona lignea riferibile al XV secolo⁽³⁵⁾. Si tratta della scultura della Vergine, raffigurata in adorazione del Bambino, steso in una cesta, di due piccoli angeli genuflessi in preghiera che paiono quasi ritagliati nel legno, del mezzobusto a rilievo dell'Eterno benedicente e, infine, di alcune porzioni di cornici⁽³⁶⁾ (FIG. 24). All'aprirsi dell'ultimo decennio del Novecento, dopo un lungo oblio⁽³⁷⁾, su tali opere appuntò l'attenzione il Venturoli, reputando che potessero essere annoverate tra le testimonianze lasciate su suolo valtellinese da Giacomo Del Maino⁽³⁸⁾. Per la presenza di consonanze sul piano compositivo con la produzione dell'intagliatore, Casciaro giudicò l'accostamento proposto comprensibile, ma non condivisibile: la costruzione robusta e salda della figura della Madonna e il ricorrere puntuale di alcuni tipici stilemi della bottega dei De Donati, quali il singolare modo di restituire i capelli «a corde parallele» e le vesti con il doppio rimborso indossate dagli angeli, lo persuasero difatti a espungere le sculture dal catalogo di Giacomo e a rubricarle sotto il nome dei due fratelli milanesi⁽³⁹⁾. Quanto alla collocazione cronologica, Casciaro le attribuì alla fase matura della produzione dedonatiana, fissando la loro esecuzione entro il primo decennio del XVI secolo⁽⁴⁰⁾.

La conferma dell'attribuzione all'impresa dei De Donati è giunta da due confessi di pagamento, rintracciati da Massimo Della Misericordia, che consentono di determinare con esattezza il momento nel quale il retablo, entro cui le sculture in esame erano in origine ospitate, venne innalzato sull'altare maggiore della chiesa⁽⁴¹⁾. In un atto rogato dal notaio Giovanni Maria Olmi a Morbegno il 17 febbraio 1496, il presbitero Bernardino *de Messagiis* di Como, titolare del beneficio della parrocchia di San Matteo, si dichiara soddisfatto per aver riscosso, in seguito alla

vendita di un terreno, 67 lire terzole, somma da destinare al pagamento dell'ancona «*que vocatur nuntiatam (sic) cum pluribus et diversis figuris factam per magistrum Ambroxium de Donati de Mediolano*», opera che «*die heri fuit plantata, super altare dicatum Sanctae Marie situm in dicta ecclesia*»⁽⁴²⁾. A tale documento ne segue un secondo, in cui lo stesso Ambrogio rilascia una *confessio* per aver ricevuto 82 lire terzole «*pro completa solutione et integra satisfactione*» delle duecento dovute per la realizzazione della macchina d'altare⁽⁴³⁾. L'anno, seguente venne contattato Giovanni Asinelli⁽⁴⁴⁾, originario di Averara nel bergamasco che, con atto rogato il 26 febbraio 1497, si impegnò a «*pingere et aurare anconam noviter factam*»⁽⁴⁵⁾; Giovanna Virgilio ipotizzò che si trattasse di un retablo a più registri, alla cui sommità si trovavano l'*Eterno*⁽⁴⁶⁾ e il gruppo dell'*Annunciazione*, nell'ordine intermedio i santi *Martino* e *Matteo* e in quello inferiore la raffigurazione dell'*Adorazione del Bambino* e la figura di *San Rocco*⁽⁴⁷⁾.

Se nei resoconti seicenteschi delle visite pastorali alla chiesa di San Matteo, lacniche risultano le informazioni sulla macchina d'altare, ricordata per la prima volta nel presbiterio della chiesa nel 1624⁽⁴⁸⁾, il vaglio dei verbali risalenti al XVIII secolo offre maggiori dettagli sull'originario aspetto dell'opera. Nel 1718 all'interno dell'area presbiteriale è menzionata un'«*ancona lignea deaurata, in qua erectae sunt statuae deauratae et depictae Beatae Mariae Virginis, sancti Mathei titularis et Sancti Rocci*»⁽⁴⁹⁾. A due decenni di distanza, addossato alla parete di fondo della chiesa, viene nuovamente ricordato il retablo, «*in quo intra excavatas stationes visitur Praeseptium Christi Domini ex ligno sculptum cum parvis statuīs hinc et inde similiter e ligno excisis et inauratis Sancti Mathei apostoli titularis et sancti Rochi*»⁽⁵⁰⁾. Alla luce di quanto detto, a meno di non voler ipotizzare un rimaneggiamento più antico, è lecito supporre che nelle sintetiche relazioni di visita l'attenzione sia stata rivolta unicamente alla descrizione del registro principale e che in questo, a differenza di quanto in precedenza creduto, si aprissero tre nicchie ad ospitare, al centro, il gruppo della Vergine in adorazione del Bambino e, ai lati, le figure dell'apostolo *Matteo* e di *san Rocco*.

Presso un antiquario veneziano sono state recentemente individuate due sculture, attribuibili su base stilistica agli intagliatori milanesi: le iscrizioni presenti sulle basi delle statue consentono di riconoscerne i santi *Rocco* e *Matteo* (FIG. 25). Per quanto consapevole del fatto che, in assenza di qualsivoglia appiglio, sarebbe un azzardo supporre per tali manufatti una provenienza dalla chiesa valtellinese di San Matteo, si sottopone tale suggestiva ipotesi, anche in considerazione del fatto che non solo le fattezze e la postura del *san Rocco* sono del tutto sovrapponibili a quelle della scultura di analogo soggetto del museo di Sondrio (FIG. 27), proveniente dalla chiesa parrocchiale di Fusine, ma anche la pelle policroma non originale dei santi veneziani presenta tratti analoghi a quella che si può osservare stesa sulla Vergine della chiesa di San Matteo⁽⁵¹⁾.

Si può contare sull'ausilio delle fonti documentarie anche per circoscrivere le soglie cronologiche entro le quali l'ancona venne smembrata. L'ultima segnalazione dell'esistenza dell'opera risale al 1766⁽⁵²⁾; dopo tale data, la parrocchiale di San Matteo fu interessata da un'intensa stagione di lavori, ancora in corso nel 1780, epoca della seconda visita alla parrocchia del vescovo Mugiasca, che in merito alla chiesa scrisse: «*elegantem formam promittit cum fuerit perfecta nam de novo tota edificatur*»⁽⁵³⁾. Scorrendo i decreti del presule Rovelli, redatti al tramontare del Settecento, quando ormai la riedificazione dell'edificio poteva dirsi conclusa, non vi è più traccia dell'antica ancona in legno, sostituita, nel nuovo assetto dato alla zona presbiteriale, da una pala d'altare dipinta⁽⁵⁴⁾. All'indomani dello smembramento, si decise di risparmiare dalla distruzione alcuni frammenti del vetusto retablo, forse i meno ammalorati, che verosimilmente sin da allora furono ricoverati nella nicchia entro la quale si possono osservare ancora oggi custoditi. A quelle date si può presumibilmente far risalire anche il rinnovo delle policromie e delle dorature, che, per quanto di qualità mediocre, non compromettono una valutazione dei caratteri distintivi delle sculture: le fisionomie stereotipate e il modellato piuttosto rigido inseriscono i manufatti in un filone seriale della produzione uscita dall'officina milanese, assestato su un registro medio, che si avvale di un codice formale convenzionale e di sicura efficacia comunicativa. Osservazioni di analogo tenore possono essere estese a una coppia di sculture raffiguranti i santi *Lorenzo e Rocco* (FIGG. 26, 27), attualmente esposte nelle sale del Museo Valtellinese di storia e arte di Sondrio.

Ancona dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Fusine

In terra valtellinese, la bottega dei fratelli De Donati lasciò prova della propria arte anche nel paese di Fusine. Nella parrocchiale del piccolo borgo, intitolata a San Lorenzo, sono documentate sino al 1966, anno in cui vennero depositate presso l'istituenda sezione di arte sacra del museo civico di Sondrio⁽⁵⁵⁾, due statue in legno raffiguranti rispettivamente il santo titolare della chiesa e *San Rocco* (FIGG. 26, 27). Stando a quanto riferisce la Gnoli Lenzi, prima di trovare sistemazione, insieme alla sua compagna, ai lati dell'altare sinistro dell'edificio sacro, la scultura raffigurante *San Lorenzo* aveva fatto mostra di sé, per un periodo imprecisato di tempo, al di sopra del portale maggiore⁽⁵⁶⁾. Dalla lettura dell'*Inventario degli oggetti sacri della Provincia di Sondrio*, stilato nel 1938, si ricava inoltre che entrambe le opere, riferite dall'autrice al XV secolo, erano state interessate da una ridipintura all'incirca due decenni prima⁽⁵⁷⁾.

Nel corso dell'intervento conservativo, condotto nel 1987 da Eugenio Gritti⁽⁵⁸⁾ e scrupolosamente descritto nella tesi di laurea di Patrizia Fumagalli⁽⁵⁹⁾, si evidenzia-

rono nei manufatti, in seguito alla rimozione della policromia non coerente, condizioni conservative assai differenti. Se, per quel che concerne la figura del *San Rocco*, fu possibile riportare alla luce, sotto diversi strati di ridipintura, la materia pittorica originale, assai preziosa, nel caso del *San Lorenzo*, si dovette sfortunatamente constatare che non solo la policromia, ma anche la gessatura originaria erano andate pressoché completamente perdute, forse proprio in ragione della prolungata esposizione della scultura agli agenti atmosferici testimoniata dalla Gnoli Lenzi.

Spetta a Paolo Venturoli⁽⁶⁰⁾ la proposta, in seguito concordemente accolta dalla critica, di inserire le statue nel catalogo dei De Donati; sino ad allora infatti queste venivano genericamente ritenute opera di ignoto intagliatore del XVI secolo. Sulla scorta delle affinità stilistiche riscontrate con prove della tarda attività di Ambrogio, Franco Moro riconobbe nei manufatti già a Fusine la mano dell'artista⁽⁶¹⁾; eloquente in tal senso apparve il confronto con gli *Angeli reggi cero* di collezione privata, che lo studioso credeva di poter identificare con quelli destinati all'altare del Sacro Chiodo nel Duomo di Milano, pagati ad Ambrogio nel 1516⁽⁶²⁾. Rispetto a questi, tuttavia, le sculture valtelinesi presentano un «deciso fendere delle pieghe»⁽⁶³⁾ che, a suo giudizio, sembra denunciare un'esecuzione di qualche anno precedente. L'inserimento dei santi *Lorenzo* e *Rocco* nell'ambito della produzione matura dei De Donati trovò concorde il Casciaro⁽⁶⁴⁾. In ragione dell'accostamento con il *San Francesco* del Museo civico di Lodi e con le figure che popolano i rilievi del retablo di *San Bartolomeo* a Caspano, tuttavia, si ritiene più opportuna una retrodatazione dei due santi sul crinale tra XV e XVI secolo.

La salda definizione delle forme, con le accentuate spigolosità derivate dal modo di approcciare la scultura per piani paralleli, e i profili squadrati delle figure dagli zigomi singolarmente prominenti si vedono sovente replicati nelle opere riunite sotto il nome dei De Donati e costituiscono l'inconfondibile cifra stilistica, una vera e propria firma, dell'*équipe* familiare. Per quanto le sculture in esame si collochino in quel filone che potremmo definire 'medio' della produzione dei due fratelli, i cui caratteri con il volgere del tempo si fecero vieppiù semplificati e standardizzati, in esse si evidenzia una singolare cura nella definizione dei dettagli più minuti e nel trattamento delle superfici, rifinite sino a conferire loro un aspetto estremamente levigato. Tali caratteri, che si possono apprezzare in special modo nella figura del santo diacono, priva ormai degli strati di finitura, meravigliano, giacché ci si trova di fronte a sculture per le quali sin dall'origine era contemplata l'esecuzione del complemento pittorico.

Il suggerimento di Angela Dell'Oca⁽⁶⁵⁾ che propose una provenienza delle due sculture dall'ancona dell'altare maggiore della chiesa è stato confortato dai dati documentari. Proprio nell'area presbiteriale, infatti, nel 1697 è descritta un'*iconam ligneam deau-*

ratam in tribus spatiis distinctam in quibus statuae, in medio Beatae Virginis Marie, et hinc inde titularis, et Sancti Rochi lignee deauratae et depictae»⁽⁶⁶⁾. La macchina d'altare constava dunque di una struttura a tre scomparti e presentava al centro il simulacro della Vergine e ai lati le effigi dei santi Lorenzo e Rocco.

Sulla scorta della lettura dei registri contabili della fabbrica di San Lorenzo, veniamo a sapere che, in seguito all'accordo siglato nell'ottobre 1776 con il capomastro Galetti per la riedificazione dell'area presbiteriale⁽⁶⁷⁾, nel giugno dell'anno seguente ci si avvalse dell'opera di un «maestro legnamaro» per «levare l'ancona e sedie dal coro»⁽⁶⁸⁾. Una volta conclusi i lavori che videro coinvolto l'edificio sacro, i vescovi in visita non descrissero più sul suo altare maggiore il retablo scolpito⁽⁶⁹⁾, che all'epoca doveva ormai risultare smembrato, ma una pala dipinta, la cui esecuzione fu affidata al pittore Carlo Scotto⁽⁷⁰⁾.

L'ancona della *Resurrezione di Lazzaro* nella chiesa di San Bartolomeo a Caspano

Nella seconda cappella di destra della chiesa di San Bartolomeo a Caspano, dedicata a Maria Maddalena, una grande volta a botte fortemente scorciata introduce a una sorta di palcoscenico sul quale viene messo in scena l'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* (FIG. 15), narrato nel Vangelo di Giovanni (XI, 33-44). Assoluta novità, a giudizio di Venturoli, nel panorama delle ancone lignee lombarde, il retablo caspanese, superata la forma del polittico, si presenta come una pala d'altare, con un'unica scena scolpita⁽⁷¹⁾. Nella gremita composizione, la dimensione spaziale è restituita attraverso lo scalarsi dei personaggi su diversi piani di profondità: sul proscenio Maria Maddalena, dai lunghi boccoli dorati, e Marta, velata e con le mani giunte in preghiera, sono inginocchiate davanti al sarcofago in pietra da cui emerge Lazzaro, ancora avvolto nelle bende funebri; su un piano più arretrato si dispongono invece cinque figure maschili variamente atteggiate, che si profilano contro un parapetto, oltre il quale lo sguardo può spaziare su un paesaggio urbano dipinto, fitto di architetture che riecheggiano certe realizzazioni del Bramantino. A chiudere la composizione, sulla destra, il Cristo stante, con la mano ancora levata in un gesto di benedizione.

La cornice che rinserra e protegge le parti scolpite presenta, ai lati, al pari di certi portali di gusto rodariano, una coppia di candelabre innestate su alti plinti, all'interno dei quali sono effigiate l'esile figura di san Bartolomeo priva della pelle e, sul fronte opposto, quella muscolosa e ben tornita del beato Simonino, quasi un piccolo Ercole, ritagliata da una netta linea di contorno. Negli oculi ai lati della volta a botte cassettonata, esplicito rimando al finto coro prospettico di Santa Maria presso San Satiro a Milano, sono rappresentati l'arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata.

L'eliminazione delle ridipinture nel corso del restauro del 1976-1977 a opera di Eugenio Gritti, sotto la direzione di Paolo Venturoli, restituì la preziosa policromia originale dei rilievi, in cui è impiegata la tecnica dello sgraffito⁽⁷²⁾. Il generoso impiego della foglia d'oro e l'estrema finezza e preziosità dei motivi decorativi che si dispiegano nell'apparato dell'altare manifestano lo scoperto intento della committenza di suscitare meraviglia, una sensazione di stupore che oggi risulta forse parzialmente mitigata dall'esplosione di colore degli affreschi realizzati dal Gianolo (FIG. 3) sul finire degli anni Ottanta del XVII secolo per la cappella in cui il retablo scolpito si innalza⁽⁷³⁾. In seguito all'intervento conservativo si è potuto appurare che l'ancona si conserva racchiusa entro l'originaria cassa, che presenta ancora le cerniere sulle quali erano innestate le due ante deputate un tempo a celare e proteggere il gruppo figurato. Gli sportelli in tela furono riconosciuti dal Venturoli⁽⁷⁴⁾ in due dipinti, oggi conservati nel Museo Nazionale d'Arte di Catalogna a Barcellona⁽⁷⁵⁾ (FIG. 8).

La macchina d'altare, «*ex ligno inaurato et sculpto cum plurimis signis decoratum*», descritta una prima volta nel corso della visita di monsignor Lazzaro Carafino⁽⁷⁶⁾, ha costituito il cardine attorno al quale in passato è stata ricostruita l'attività dell'officina dei De Donati in Valtellina. Dal momento che nella targa dipinta sul basamento dell'ancona Alvisse de Donati appose, accanto alla data 1508, la propria firma, per lungo tempo si ipotizzò un suo diretto coinvolgimento nella realizzazione sia della veste policroma sia dell'intaglio⁽⁷⁷⁾. Alle soglie del Novecento, Giovanni Gavazzeni e Felice Damiani menzionarono l'opera «assai guasta»⁽⁷⁸⁾, senza tuttavia alludere all'autore, che fu ricordato invece nella *Guida turistica della Provincia di Sondrio* di Ercole Bassi⁽⁷⁹⁾. Non sappiamo se a seguito di un intervento di ridipintura delle superfici, il retablo «di squisito lavoro d'intaglio» nel 1926 risultò in buono stato di conservazione agli occhi del curato Giovanni Libera, che lo menzionò nella sua monografia sul piccolo borgo di Caspano⁽⁸⁰⁾. «Quel gioiello di policromia, protetto da antica invetriata che manda morbidi riflessi madreperlacei»⁽⁸¹⁾ continuò nei decenni seguenti a essere elogiato come uno dei numeri del catalogo dell'artista nella guidistica locale⁽⁸²⁾ e nel panorama più generale degli studi⁽⁸³⁾. Dopo che Fabjan giunse, con convincenti argomenti, a scardinare il tradizionale riferimento ad Alvisse, identificando in Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati gli autori dell'intaglio del retablo di Caspano⁽⁸⁴⁾, l'attribuzione fu a buon titolo accolta pressoché unanimemente dalla critica successiva⁽⁸⁵⁾. Nella medesima direzione della Fabjan orientano le riflessioni di Moro, che riconobbe nell'esecuzione del retablo il prevalente ruolo di Ambrogio, o comunque della mano cui si deve la *Natività* di Orta⁽⁸⁶⁾. Consigliano di far confluire l'opera nel catalogo dei fratelli scultori il trattamento peculiare di capigliature e barbe, le durezze ravvisabili nella conduzione delle pieghe e l'inconfondibile

restituzione delle fisionomie, che trova più di un punto di contatto con i volti dei santi inginocchiati dell'ancona dell'Immacolata di Vigevano. La cultura che si palesa nel retablo affonda le proprie radici nella temperie artistica della Milano a cavallo tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo. Per un verso, difatti, nell'adozione dell'artificio illusionistico della volta fortemente scorciata, soluzione già impiegata dall'*équipe* di scultori qualche anno prima nella *Pietà* della Madonna del Sasso di Orselina, si ravvisano espliciti rimandi al finto coro prospettico di Santa Maria presso San Satiro a Milano di Bramante; nel fondale urbano dipinto, «una sorta di ritratto ideale della Milano rinascimentale»⁽⁸⁷⁾, si colgono invece echi della «figuratività visionaria»⁽⁸⁸⁾ del Bramantino.

Il *Compianto sul Cristo morto* della chiesa di San Bartolomeo a Caspano

Rientra nel novero delle opere lasciate dai De Donati nel piccolo borgo valtellinese anche il gruppo scolpito del *Compianto*⁽⁸⁹⁾ (FIG. 2), al quale si farà brevemente cenno, poiché sarà oggetto di più specifici approfondimenti ospitati all'interno di questo stesso numero della «Rassegna di Studi e di Notizie». Le informazioni, a dire il vero assai scarse, emerse nel corso delle ricerche documentarie, solo nel caso dei verbali delle visite pastorali interessano direttamente il gruppo scolpito; per quel che concerne le carte dell'archivio parrocchiale, affiorano infatti unicamente dati sulla cappella adibita ad accogliere le otto sculture. La prima citazione del *Compianto* risale all'8 giugno 1629, giorno nel quale il vescovo Lazzaro Carafino visitò la parrocchia di Caspano e vi registrò la presenza del «*sacillum appellatum Sancti Sepulchri, in quo sunt signa Domini Nostri Jesu Christi et Mariarum eius mortem deflentium, ligneis cancellis occluditur*»⁽⁹⁰⁾.

Grazie ai libri contabili della parrocchia, in cui i canepari deputati all'amministrazione dei beni annotarono le voci di entrate e uscite della chiesa, veniamo a conoscenza di una serie di lavori sul sacello alla fine del nono decennio del Seicento: nel 1687 è documentato un pagamento per «haver fatto stucare la cappella»⁽⁹¹⁾ e l'anno successivo altre spese «per aver fatto indorare e dipingere la cornice, piombi dell'invetriata del Santo Sepolcro tra oro d'Alemagna colori et fatture»⁽⁹²⁾. Si può immaginare che già all'epoca si avesse in animo di erigere presso l'altare la Compagnia della Buona morte, che fu effettivamente istituita, di lì a qualche anno, dal cardinale Ciceri⁽⁹³⁾. Come rivela il registro delle spese di tale associazione, alle soglie del Settecento maestro Bernardino Agli da Bellano ricevette un compenso per la realizzazione del pallio e della predella dell'altare e nel 1704, a due anni di distanza, una nuova somma di denaro per la balaustra in marmo, spesa alla quale contribuì in parte anche la Compagnia del Rosario⁽⁹⁴⁾. Trascorsi poco meno di dieci anni, nel 1713 è registrato un pagamento al comasco Gaspare Campi, che in quella occasione fu ricompensato per aver indorato la cappella del Santo Sepolcro, con

l'ausilio del figlio Giovanni⁽⁹⁵⁾. Le informazioni sino ad ora rintracciate si interrompono con il 1768, anno nel quale si fece aggiustare ad opera di un muratore la nicchia dell'altare, «nella quale penetrando continuamente la polvere era sempre pieno di tele de ragni, atteso che sopra tra il telaro dell'invetriata e l'arco della capella era voto ed aperto»⁽⁹⁶⁾.

Si auspica che, in seguito al progettato riordino dell'archivio della parrocchia, in futuro possano venire alla luce nuovi documenti, utili anche a meglio illuminare le circostanze che portarono alla deplorable ridipintura del *Compianto* nel 1893, denunciata dalle pagine de «La Valtellina»⁽⁹⁷⁾, o l'intervento ben più invasivo operato «con versatilità d'ingegno e abilità di modellatore» da Eliseo Fumagalli nel terzo decennio del XX secolo, di cui siamo edotti grazie a un breve articolo di Giacomo Pini apparso nel 1930 su «Le vie del bene»⁽⁹⁸⁾.

Come si è già avuto modo di rimarcare, l'affondo compiuto nell'archivio parrocchiale di Caspano non ha offerto gli esiti sperati. Pur ricchissimo di documentazione, questo si è rivelato di fatto avaro di notizie circa le opere ad intaglio della chiesa di San Bartolomeo. Come conseguenza, le attribuzioni avanzate, per quanto ormai consolidate, non hanno trovato una definitiva conferma, né sono trapelati elementi utili alla ricostruzione dello scenario entro il quale maturò la commissione di tali manufatti. A questo proposito, pare interessante sottolineare che, sin dalla monografia del Libera degli anni Venti del Novecento, venne messo in luce il ruolo propulsore svolto da Giovanni Maria Parravicini⁽⁹⁹⁾, nominato curato di Caspano nel 1497⁽¹⁰⁰⁾, nella promozione di importanti iniziative a carattere artistico, tra le quali, nello specifico, l'esecuzione dei lavori riferibili all'officina dei De Donati⁽¹⁰¹⁾. Tuttavia, se emergessero elementi a conferma della proposta di retrodatazione dell'ancona dell'altare maggiore di San Bartolomeo alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, verrebbe a cadere l'assunto secondo il quale spettò al Parravicini la chiamata degli scultori milanesi nel paese di Caspano⁽¹⁰²⁾ e si affaccerebbe, per converso, l'ipotesi che il primo contatto fosse avvenuto negli anni in cui era parroco Gabriele di Castello⁽¹⁰³⁾. La concentrazione di tante opere di singolare pregio in un piccolo borgo alpino, che ai nostri occhi oggi può forse apparire isolato e periferico, desta senz'altro stupore. Si deve nondimeno considerare che tale patrimonio costituisce il riverbero di un illustre passato, in cui il paese fu vivace e prestigioso centro culturale frequentato da «molti uomini, i quali, ancor che stiano su quell'alta montagna, vivono non di meno molto civilmente con delicati cibi e vini preziosissimi»⁽¹⁰⁴⁾.

L'altare del *Adorazione del Bambino a Mazzo*

A conclusione di questa rassegna sulle opere valtellinesi dei De Donati, si colloca un piccolo altare raffigurante la *Natività* (FIG. 28), rinvenuto nella soffitta di un edificio non lontano dall'oratorio di Santa Maria a Mazzo⁽¹⁰⁵⁾ e oggi custodito nei

locali della casa parrocchiale. Citato dal Bassi tra i manufatti di pregio della parrocchia⁽¹⁰⁶⁾, sul finire del quarto decennio del Novecento fu descritto, già pressoché privo di policromia e doratura, «sulla parete sinistra dell'ambiente, che precede l'oratorio, dove è il battistero» dalla Gnoli Lenzi, che lo considerò opera locale del Cinquecento⁽¹⁰⁷⁾. Dopo un lungo periodo di oblio⁽¹⁰⁸⁾, la piccola ancona venne riscoperta e subito pubblicata nel 1989 da Mariolina Olivari con una attribuzione a Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati, in virtù delle assonanze con il *Presepio* di Santa Maria Ligure, con il quale condivide, pur mostrando una maturità maggiore nella resa della dimensione spaziale, «i caratteristici personaggi tracagnotti con visi tozzi, mani a palmo largo e capigliature stilizzate, panneggi a linee rette, sassi e alberetti ridotti a forme elementari, secondo la gustosa stesura narrativa propria della bottega» dei due scultori⁽¹⁰⁹⁾.

Attorno al nome dei De Donati si è andato raccogliendo negli anni un corposo nucleo di anconette raffiguranti la *Natività*, che dimostra come l'officina si fosse specializzata nella produzione seriale di questa tipologia di opere destinate alla devozione domestica⁽¹¹⁰⁾. All'interno di tale fortunato filone, in cui si inseriscono manufatti dai livelli qualitativi assai discontinui, l'esemplare valtellinese raggiunge esiti di estrema finezza e dimostra una notevole capacità nella resa degli scorci prospettici. Sulla base di queste considerazioni, il rilievo fu assegnato sia da Moro sia da Casciari a Giovanni Pietro, considerato il più dotato dei due fratelli intagliatori, e posto in relazione con alcuni pezzi attribuiti al Maestro di Trognano, dai quali avrebbe tratto ispirazione⁽¹¹¹⁾. Strettissime consonanze, non solo nella logica compositiva, ma anche e soprattutto negli esiti stilistici sono state rilevate con «una delle creazioni più squisite della bottega De Donati»⁽¹¹²⁾, l'*Adorazione del Bambino* in collezione privata a Torino, resa nota da Moro⁽¹¹³⁾. Entrambe le opere sono state date agli anni Novanta del XV secolo⁽¹¹⁴⁾. «Punto di riferimento insostituibile per tutta la scultura lignea lombarda della fine del Quattrocento», il Maestro di Trognano sarebbe stato, secondo Venturoli, non tanto il modello cui ci si richiamò, quanto l'autore dell'altare valtellinese, vista la straordinaria qualità del pezzo⁽¹¹⁵⁾, in virtù delle affinità riscontrate con il rilievo di analogo soggetto del Museo civico di Lodi, certamente eseguito entro il 1497.

A dirimere la spinosa questione non sono giunti sfortunatamente nuovi elementi dalla disamina delle fonti. Poiché destinato alla devozione privata, non si è potuta ottenere alcuna informazione dalla lettura delle descrizioni seguite alle visite del vescovo alla parrocchia, nelle quali l'attenzione veniva appuntata unicamente sull'assetto e sulle dotazioni degli edifici sacri soggetti alla giurisdizione della diocesi di Como. Tacciono altresì i documenti dell'archivio parrocchiale, che non ci rivelano l'originaria provenienza dell'opera, che compare citata solo a partire dalla prima metà del XX secolo.

Prima di concludere, un'ultima riflessione sulle sculture dei santi *Rocco* e *Sebastiano* della chiesa parrocchiale di San Bartolomeo a Gerola Alta, annoverate dal Venturoli nel *corpus* valtellinese di Giovanni Pietro e Ambrogio⁽¹¹⁶⁾. Al di là della deturpante ridipintura e della probabile lisciatura del legno, ipotizzata da Casciaro⁽¹¹⁷⁾, che rendono indubbiamente difficoltosa una corretta lettura dell'intaglio, risulta più che evidente la distanza delle due slanciate sculture dalle tipologie squadrate e compatte che abbiamo visto essere protagoniste della produzione della bottega milanese. Si reputa dunque opportuno che i due manufatti vengano definitivamente tolti al catalogo dei due intagliatori.

Molti sono coloro ai quali devo un sentito ringraziamento per aver favorito, con disponibilità e generosità, la stesura di questo contributo: Gianmario Bonfadini, Francesca Bormetti, Sofia Bruseghini, monsignor Gabriele Comani, Augusta Corbellini, don Gianluca Dei Cas, Angela Dell'Oca, Francesco Ghilotti, Franca Maltempi, don Giovanni Mandelli, Giulio Perotti, Federico Pollini, Cirillo Ruffoni, Gianpiero Mazzoni, don Riccardo Pensa, Elisabetta Sem.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il Museo Valtellinese di storia e arte di Sondrio, su impulso della sua direttrice Angela Dell'Oca, si è impegnato a promuovere questa attività di ricerca all'interno di uno studio di più ampio respiro dedicato alla sezione di scultura lignea conservata presso lo stesso istituto, della quale fanno parte le figure dei *Santi Lorenzo e Rocco*, provenienti dalla chiesa parrocchiale di Fusine (FIGG. 26, 27).
- ⁽²⁾ Si vedano in proposito A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino De Conti*, «Arte cristiana», n.s., LXXVII, 741, 1990, pp. 399-416, in particolare pp. 399-400; R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XX (1996), pp. 37-125, in particolare p. 86; A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, atti del Seminario di Studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta, Milano 1996, pp. 209-229, in particolare p. 225; B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Note in margine di una mostra. L'Adorazione del Bambino della Pinacoteca Malaspina di Pavia e qualche appunto su Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2006), pp. 93-118, in particolare pp. 100-101; M. OLIVARI, «*Facta picta, constructa et fabricata*». Botteghe e scultura lignea, in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati. Scultori imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di F. Tasso, con la collaborazione di F. Frezzato e L. Quartana, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXII (2009), pp. 97-104, in particolare pp. 98-99.
- ⁽³⁾ A conferma di precoci rapporti con tale località, si segnala l'accordo siglato il 27 maggio 1497 (Como, Archivio di Stato – da ora in poi ASCo –, Fondo Notarile, Luigi Lambertenghi, b. 137, 1497 maggio 29) dai maestri Ambrogio De Donati e Martino Castello di Caspano per l'esecuzione dell'ancona lignea destinata all'altare di San Pietro Martire, nella chiesa domenicana di San Giovanni Maggiore a Como, in BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni...* cit. n. 2, pp. 212-213 e 226.
- ⁽⁴⁾ Come mostra uno scatto realizzato prima del furto, che nel 1995 privò l'ancona di alcune sue sculture, alle estremità dell'ordine inferiore, si potevano osservare le effigi dei santi *Sebastiano* e *Rocco* ospitate entro nicchie. Sopra queste ultime, in corrispondenza del registro mediano, campeggiavano invece i gruppi scolpiti di *San Giorgio e il drago* e di *San Martino e il povero*. Ai margini dell'ordine superiore si fronteggiavano le statue dell'*Angelo annunziante* e della *Vergine annunciata*. La fotografia si trova pubblicata in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, tavv. 32-33.
- ⁽⁵⁾ Pare di poter individuare nella *Legenda aurea* la principale fonte iconografica del programma finalizzato a mettere in luce la figura del santo. La narrazione prende avvio all'interno di un tempio, nel quale Bartolomeo distrugge un idolo abitato da un demonio, e prosegue con l'episodio della guarigione della figlia «lunatica» del re Polemio. In accordo con la tradizione registrata nel testo di Jacopo da Varazze, quest'ultimo avrebbe fatto «caricare camelli d'oro, d'argento, e pietre pretiose» perché potessero essere offerti, quale segno di riconoscenza, all'apostolo, vicenda illustrata nella terza formella. Nel riquadro successivo, Bartolomeo è raffigurato nuovamente intento a liberare un idolo dalla presenza del demonio. In seguito a tali imprese, non solo il re Polemio, ma tutta la famiglia di questi e i membri della corte si convertono al cristianesimo e ricevono il battesimo, che costituisce il soggetto della quinta scena. Nell'ultimo rilievo del secondo registro, il fratello del re, Astiage, fa condurre al suo cospetto Bartolomeo e, dopo aver tentato invano di farlo convertire al culto degli idoli, ordina che venga «battuto con bastoni» e che «così battuto» sia «scortica-

to vivo». Il martirio del santo viene dunque messo in scena nell'ordine più basso, nel quale si dà conto di due differenti tradizioni: il santo avrebbe subito, secondo la prima, l'atroce supplizio dello scorticamento, per la seconda invece sarebbe stato decapitato. La penultima scena, più enigmatica, mostra la figura di Bartolomeo, ormai privato della pelle, ritto su un alto podio, mentre predica davanti a un folto gruppo di astanti, tra cui alcuni bambini. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone, L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 675-683; L. RÉAU, *Barthélemy*, in *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1959, III, *Iconographie des Saints. A-F*, t. 1, 1958, pp.180-184.

- ⁽⁶⁾ P. VENTUROLI, scheda 32, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 105-112, in particolare p. 110.
- ⁽⁷⁾ Caspano, Archivio parrocchiale (da ora in poi APCaspano), *Libro o quaterno de fatti dela giesa di Santo Bartholomeo et cura de Caspano* (da ora in poi *Libro o quaterno*), c. 5. Nelle prime pagine del registro, iniziato nel settembre 1611, sono copiate le spese sostenute a partire dal 1608 e «causate della controversia occorsa il venere santo» del 1606. Le ante si trovano nuovamente menzionate nel 1645 quando si annota una spesa per l'acquisto di «rampini 11 con anelli 11 per attaccare i quadri vecchi dell'ancona e dell'organo vecchio», in APCaspano, *Ibidem*, c. 209.
- ⁽⁸⁾ Archivio Storico della Diocesi Como, Curia vescovile, Visite pastorali (d'ora in poi ASD-Co, CP, VP), Carafino, b. 41, f. 3, c. 313, 1629 giugno 8.
- ⁽⁹⁾ APCaspano, *Libro o quaterno*, c. 103. Malgrado il voto fatto, sarà solo a partire dal 1638 che nel registro contabile della chiesa si cominceranno ad annotare spese sostenute «a beneficio et utilità della fabrica sudetta del Choro et della sacrestia», *Ibidem*, cc. 177 e ss. Con ogni probabilità, un nuovo impulso a condurre a compimento l'impresa giunse in seguito alla seconda visita del vescovo Carafino, nei cui decreti, emanati proprio nel 1638, si sottolinea l'opportunità di dar principio all'edificazione della cappella maggiore della chiesa, all'epoca «aperta o serrata solamente con le assi», «per esser tanto tempo fa buttato i fundamenti e mai si ha tirato inanzi la fabrica, sendo cosa poco sicura il tereno», ASD-Co, Curia vescovile, VP, Carafino, b. 41, f. 3, c. 225, 1638. Per una ricostruzione delle principali vicende che interessarono la chiesa parrocchiale si legga G. PEROTTI, *La chiesa di San Bartolomeo a Caspano di Civo e il suo "sagrato". Note storiche*, «Notiziario Istituto Archeologico Valtellinese», f. 11, 2013, pp. 43-53.
- ⁽¹⁰⁾ Nei resoconti del 1668 si appunta che il «*santuarium iconem habet decentem variis figuris ligneis deauratis*» (ASDCo, CP, VP, Torriani b. 57, f. 1, c. 12, 1668 luglio 29); al tramontare del XVII secolo, all'interno della cappella maggiore si descrive nuovamente l'ancona «*in ultimo pariete ex tabulis ligneis deauratis et depictis*», ASDCo, CP, VP, Bonesana b. 98, f. 2, c. 71, 1697 maggio 10.
- ⁽¹¹⁾ Le spese per la realizzazione del grande tabernacolo marmoreo sono registrate in APCaspano, *Libro o quaterno*, c. 404.
- ⁽¹²⁾ G. GAVAZZENI, G. F. DAMIANI, *Per la storia e per l'arte della Valtellina. V. Clivium*, «La Valtellina. Gazzetta della Provincia di Sondrio», XL, 40, 6 ottobre 1900, pp. 1-2, in particolare p. 2. Il Gavazzeni e il Damiani, compirono un'esplorazione artistica del territorio della media e della bassa Valtellina e ne pubblicarono un dettagliato resoconto, sotto forma di note di viaggio, sul settimanale «La Valtellina» tra la fine di agosto del 1900 e l'ottobre di quello stesso anno, G. GAVAZZENI, G. F. DAMIANI, *Per la storia e per l'arte della Valtellina. I. Preambolo*, «La Valtellina. Gazzetta della Provincia di Sondrio», XL, n. 34, 25 agosto 1900, pp. 1-2, in particolare p. 1.

- (13) E. BASSI, *La Valtellina. Guida illustrata*, 2^a edizione, Sondrio 1912, p. 32.
- (14) G. LIBERA, *Cronistoria di Caspaso e dei paesi limitrofi*, Como 1926, p. 45.
- (15) A. GIUSSANI, *Tesori artistici della chiesa arcipretale di Caspaso in Valtellina*, «Rivista archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como», ff. 111-113, XV, 1936, pp. 215-224, in particolare p. 223.
- (16) C. BASSI, *Arte e artisti in Valtellina*, «Ospitalità italiana. Rassegna di propaganda turistica», IX, 12, 1934, pp. 24-29, in particolare p. 27; C. BASSI, *Scultura e architettura in Valtellina*, «La Valtellina», Rivista bimestrale de «Il popolo valtelinese», V, nn. 3-4, luglio 1938, pp. 55-70, in particolare pp. 62-63. Sul trittico di Monastero di Berbenno un'esaustiva trattazione, con indicazioni sulla bibliografia precedente, in G. AGOSTI, J. STOPPA, scheda 36, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 156-159. Si rinvia al contributo di Angela Dell'Oca in questa stessa sede.
- (17) M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte italiana. IX. Provincia di Sondrio*, Roma 1938, p. 97.
- (18) G.B. GIANOLI, *Guida artistica della provincia di Sondrio*, Sondrio 1953, p. 34; V. MONDORA, *Le ancone lignee del '400 e '500 nella Media e Bassa Valtellina*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Magistero, a.a. 1969-1970, relatore N. Carbone, p. 31; *Guida turistica della provincia di Sondrio*, a cura di M. Gianasso, Lecco 1979, p. 29.
- (19) M. NATALE, *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Genève 1979, p. 41, n. 23.
- (20) VENTUROLI, scheda... cit. n. 6, p. 110.
- (21) Una tale convinzione iniziò a vacillare allorché Venturoli intuì, per via di confronti stilistici, che la parte scultorea del polittico della chiesa di San Giorgio a Grosio, siglato dal pittore Andrea De Passeri nel 1494, era stata realizzata, non da quest'ultimo, come si era sino ad allora creduto, ma dall'intagliatore milanese Pietro Bussolo, in P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tribuzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, Soprintendenza Beni artistici e storici di Parma e Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 133-148, in particolare p. 146, nota 12; P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda: studi e restauri (1974-1982)*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola-Frontone, 9-12 maggio 2002), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005, ripubblicato in VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda...* cit. n. 4, pp. 99-104, in particolare p. 101.
- (22) B. FABJAN, scheda 1, in *L'immagine della Carità. Artisti e benefattori degli ospedali viganesi*, Pavia 1985, pp. 45-47, in particolare p. 46.
- (23) P. FUMAGALLI, *Problemi di tecnica della scultura lignea lombarda del '400: l'esempio dei De Donati*, tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1986-1987, relatore M.G. Ottolenghi, p. 175; J. SHELL, P. VENTUROLI, *De Donati. Famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 650-656, in particolare p. 654; CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, p. 118; R. CASCIARO, *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Sondrio 2000, pp. 183-233, in particolare p. 196; R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 130, n. 94, p. 311; M. GIANASSO, *Guida turistica della provincia di Sondrio*, 2^a edizione, a cura di A. Boscacci, F. Gianasso, M. Mandelli, Sondrio

2000, p. 88; R. CASCIARO, scheda 11, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte, 28 gennaio – 2 aprile 2005), Milano 2005, pp. 86-89. Nel panorama degli studi, unica voce fuori dal coro rimase quella di Porro, che, non giudicando convincenti le conclusioni della Fabjan e riscontrando notevoli scarti qualitativi e stilistici rispetto alle opere raccolte dal Venturoli attorno ai nomi dei due scultori milanesi, per i manufatti di Caspano preferì mantenere l'attribuzione ad Alvise. Nel retablo di *San Bartolomeo* ravvisò infatti la presenza di un «gusto aneddótico e popolare», a suo giudizio, tratto qualificante del fare artistico del pittore, in PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo...* cit. n. 2, pp. 400, n. 9, 413.

⁽²⁴⁾ CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, pp. 37-125.

⁽²⁵⁾ *Ivi.*

⁽²⁶⁾ *Ibidem*, p. 80.

⁽²⁷⁾ In quella stessa sede, l'opera venne data dai due studiosi ai primi anni del Cinquecento, sistemazione cronologica in seguito corretta da Casciario in favore di una leggermente più tarda, in ragione di consonanze ravvisate con la cornice del polittico del duomo di Vigevano, assegnato a Bernardino Ferrari con una datazione al secondo decennio del XVI secolo, in CASCIARO, scheda... cit. n. 23, p. 88.

⁽²⁸⁾ *Ivi.*

⁽²⁹⁾ CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 130.

⁽³⁰⁾ Con ogni probabilità, è questo lo scellerato intervento denunciato da «un amante dell'arte» nel 1894, che aveva sfigurato «con imbiancature e verniciature nel modo più infelice ed irreparabile una pregevolissima grandiosa ancona ad intaglio in legno ed un gruppo, pur esso pregevolissimo di figure in legno a grandezza naturale raffigurante la Pietà», in *Vandalismo*, «La Valtellina. Gazzetta della provincia di Sondrio», XXXIII, n. 39, 29 settembre 1894, pp. 1-2, in particolare p. 1.

⁽³¹⁾ Si osservino le decorazioni raffinatissime nella serie di volte a botte della scena dello *Scorticamento* e nella nicchia che incornicia la figura di Bartolomeo del riquadro successivo, oppure, ancora, i festoni e i nastri delle specchiature contro le quali viene messo in scena l'episodio della *Decapitazione*. Pare di poter affermare che appartengano all'intervento originario anche il disegno delle piastrelle dei pavimenti che ricorre nei pannelli istoriati dei registri superiori e il decoro dorato che traspare sulla veste rossa indossata da Bartolomeo nelle scene che precedono il martirio.

⁽³²⁾ L'atto rintracciato da chi scrive nell'Archivio di Stato di Sondrio (da ora in poi ASSO), Fondo Notarile, Pietro Paravicini fu Alberto, b. 338, c. 120, 1499 marzo 20, si trova trascritto in calce al testo nell'Appendice documentaria curata da Augusta Corbellini, cui devo, anche in questa circostanza, un doveroso e sincero grazie. Pare interessante rilevare che la somma fu pagata con i denari del lascito disposto nel testamento del precedente parroco Gabriele de Castello «*in utilitatem dicte fabrice et ecclesie et eius ornamentorum*».

⁽³³⁾ Si veda nota n. 7.

⁽³⁴⁾ Si veda nota n. 3.

⁽³⁵⁾ GNOLI LENZI, *Inventario...* cit. n. 17, p. 197.

⁽³⁶⁾ Casciario propose di indentificate nel fastigio di una sedia liturgica e nel baldacchino del pulpito della chiesa di San Matteo ulteriori parti dell'antica ancona, in R. CASCIARO, scheda 10, in *Legni sacri...* cit. n. 23, pp. 84-85.

- ⁽³⁷⁾ Nella *Guida turistica della provincia di Sondrio*, data alle stampe alla fine dell'ottavo decennio del Novecento, il gruppo è giudicato «opera di discreto artigiano del XVI secolo» (cit. n. 18, p. 51), attribuzione che verrà ribadita nella seconda edizione del testo che vide la luce nel 2000 (GIANASSO, *Guida turistica...* cit. n. 23, p. 113).
- ⁽³⁸⁾ P. VENTUROLI, *Del Maino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma 1990, pp. 103-111, in particolare p.105.
- ⁽³⁹⁾ CASCIARO, scheda cit. n. 35, p. 84. Particolarmente eloquente in tal senso apparve, agli occhi dello studioso, il confronto tra il Padre Eterno della chiesa di San Matteo e le opere di analogo soggetto riferibili a Giovanni Pietro e Ambrogio del Museo civico di Lodi, da un canto, e del Museo di Palazzo Silva a Domodossola, dall'altro.
- ⁽⁴⁰⁾ L'assegnazione alla fase matura della produzione dedonariana si fondò sul confronto con il Padre Eterno ossolano, ascrivibile al 1514, *ivi*.
- ⁽⁴¹⁾ M. DELLA MISERICORDIA, *Divenire Comunità. Comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Milano 2006, p. 611. L'informazione fu in seguito ripresa e sviluppata in G. VIRGILIO, *Aggiornamenti sull'attività di Giovanni Ambrogio De Donati in Valtellina*, «Arte lombarda», 149, 2007, pp. 72-73. Nel corso delle ricerche compiute nell'archivio parrocchiale di Albaredo (da ora in poi APAlbaredo) chi scrive ha avuto la possibilità di individuare la redazione finale *in mundum* dei due documenti, la cui trascrizione si può leggere nell'Appendice documentaria a chiusura del contributo, APAlbaredo, Fondo parrocchia San Matteo, Pergamene, *Confessio*, 1496 febbraio 17, Morbegno. Per le ragioni che verosimilmente spinsero a commissionare l'opera si rimanda al testo di Angela Dell'Oca in questa stessa sede.
- ⁽⁴²⁾ *Ivi*.
- ⁽⁴³⁾ *Ivi*.
- ⁽⁴⁴⁾ L'accordo fra i sindaci della chiesa di San Matteo e il pittore e una successiva *confessio* sono stati rinvenuti da Francesco Palazzi Trivelli nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Sondrio e interamente trascritti, in F. PALAZZI TRIVELLI, *Un ignoto artista, Giovanni Asinelli di Averara e un'ancona perduta nella chiesa di San Matteo di Valle*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 58, 2005 [2006], pp. 141-147.
- ⁽⁴⁵⁾ *Ibidem*, p. 142.
- ⁽⁴⁶⁾ Ripensando al confronto con la figura ieratica dell'*Eterno* di Domodossola (cfr. n. 39), dai lineamenti regolari e dall'espressione severa, pare interessante porre l'accento sull'adozione, anche a distanza di svariati anni, di tipologie ripetute quasi in modo testuale, verosimilmente attingendo a collaudati repertori di modelli presenti in bottega.
- ⁽⁴⁷⁾ Nei patti si stabilisce difatti che «primo tuta la cassa dela ancona suprascripta sia metuta de azuro fino con le stelle d'oro, item li lombelli dela bancha de soto et de sopra et da li capi con lo tabernaculo et li angelli che sono in mezo de la dicta bancha sieno missi ad oro et lo resta de la bancha a foliami in la forma che è quela de Morbegno, item li coloneli a capiteli et cornixii tuti de quela anchora sieno missi ad oro camperati de azurlo, item le roxe et stelle et fiori de oro, item Dio padre tuto de oro, item la Nunziata tuta de oro zoè lo angelo et la Madona excepto la veste de soto de la Madona sia messa de azurlo, item la veste de soto de li capilli de sancto Martino sia de oro et la veste de sopra de colore faussimo et lo ponere in sua guixa et similiter la spada, item la figura de sancto Matheo con la veste de soto con lo libro tuto de oro et lo mantello de azurlo con le stelle, item tuti li angeli et li infrascripti de oro, item lo muro de la casa de la Madona de oro, item la Madona tuta vestita de oro con la mantelo de azurlo con le stelle de oro, con lo fiolino nudo et

capilli, item la figura de sancto Rocho tuta la vestimenta de sotto de oro et lo mantelo de bruna, item tute le diademe sieno de oro, item le asse che se meterano per lo guardo sieno pincte al modo del preyto et de li homini a mi mezo de quello similmente, item sia pinto uno caporello in forma de quello de Morbegnio», in PALAZZI PRIVELLI, *Un ignoto artista...* cit. n. 44, pp. 142-143.

- ⁽⁴⁸⁾ Un'ancona «*cum statuis inauratis*» è registrata negli atti della visita di monsignor Sisto Carcano per conto del vescovo di Como Desiderio Scaglia, ASDCo, CP, VP, Scaglia, b. 29, f. 6, c. 413, 1624 giugno 2.
- ⁽⁴⁹⁾ ASDCo, CP, VP, Olgiati, b. 111, f. 2, c. 241, 1718 luglio 15.
- ⁽⁵⁰⁾ ASDCo, CP, VP, Simonetta, b. 122, f. 2, cc. 240-241, 1737 luglio 16.
- ⁽⁵¹⁾ Devo la segnalazione delle due statue ad Angela Dell'Oca, che in questa sede vivamente ringrazio.
- ⁽⁵²⁾ Poiché non erano state rilevate novità rispetto alla descrizione stilata nel corso della precedente visita alla chiesa, nel resoconto (ASDCo, CP, VP, Mugiasca, b. 182, f. 4, c. 1, 1766 maggio 5) si rimanda ai verbali stilati in seguito a quella: «*prima ad medium ecclesiae divo Matheo titulari sacra quadrato lapide pavimentata sub fornice cum icone lignea cum simulacris BMV Sancti Titularis et Sancti Rochi*», in ASDCo, CP, VP, Neuroni, b. 141, f. 1, c. 872, 1752 maggio 5.
- ⁽⁵³⁾ ASDCo, CP, VP, Mugiasca, b. 182, f. 4, c. 37, 1780 giugno 23.
- ⁽⁵⁴⁾ ASDCo, CP, VP, Rovelli, b. 197, c. 763, 1796 marzo 4.
- ⁽⁵⁵⁾ Sondrio, Archivio del Museo Valtellinese di storia e arte (da ora in poi MVSA), Sezione IX Diocesano, b. II, n. 18. Le sculture, invv. 50450 e 50451, sono ricavate da un unico tronco di pioppo, svuotato sul retro per alleggerirne la struttura.
- ⁽⁵⁶⁾ GNOLI LENZI, *Inventario...* cit. n. 17, p. 121.
- ⁽⁵⁷⁾ *Ivi.*
- ⁽⁵⁸⁾ La relazione conclusiva dell'intervento, realizzato nel 1987 sotto la direzione di Sandra Sicoli della Soprintendenza, si trova depositata presso l'archivio del museo di Sondrio, Archivio MVSA, sezione VI Restauri, b. II.
- ⁽⁵⁹⁾ FUMAGALLI, *Problemi di tecnica...* cit. n. 23, pp. 211-223.
- ⁽⁶⁰⁾ SHELL, VENTUROLI, *De Donati. Famiglia* cit. n. 23.
- ⁽⁶¹⁾ CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, p. 119
- ⁽⁶²⁾ *Ibidem*, p. 118.
- ⁽⁶³⁾ *Ibidem*, p. 119.
- ⁽⁶⁴⁾ CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 313.
- ⁽⁶⁵⁾ A. DELL'OCA, scheda 16, in *Legni sacri...* cit. n. 23, pp. 98-99.
- ⁽⁶⁶⁾ ASDCo, CP, VP, Bonesana, b. 94, f. 2, c. 260, 1697 agosto 30. La prima menzione dell'opera (*iconam cum statuis inauratis*) si trova invece negli atti della visita di Sisto Carcano, ASDCo, CP, VP, Scaglia, b. 30, f. 1 1624 giugno 16.
- ⁽⁶⁷⁾ Archivio Parrocchiale di Fusine (da ora in poi APFusine), *Entrate e uscite della chiesa di San Lorenzo*, v. I, 1701-1780, c. 703, 1776 ottobre 28.
- ⁽⁶⁸⁾ *Ibidem*, c. 705, 1777 giugno 5.
- ⁽⁶⁹⁾ ASDCo, CP, VP, Rovelli, b. 198, f. 2, c. 183, 1796 maggio 12.

- ⁽⁷⁰⁾ Nel libro contabile della parrocchia si registrano una spesa «in cibarie date al omo che a (sic!) portato il quadro di Santo Lorenzo L. 4,4 per il nolo della cavalla due volte per Caio-lo a condurre e ricondurre il pitore a mettere in oppera detto quadro col uomo L. 2,26» e l'esborso di lire 516,2 pagate «al signor Carlo Scotto per la mercede della fattura di detto quadro in 3 volte», in APFusine, *Entrate e uscite...* cit. n. 64, v. II, 1780-1813, c. 1, 1780 agosto 8-11.
- ⁽⁷¹⁾ VENTUROLI, scheda... cit. n. 6, p. 110.
- ⁽⁷²⁾ FUMAGALLI, *Problemi di tecnica...* cit. n. 23, pp. 197-204.
- ⁽⁷³⁾ G. PEROTTI, scheda 21, in *Il "Gianolo" e i suoi dipinti in Valtellina con uno sguardo al nipote Alessandro*, atti del convegno (Caspano, 24 settembre 2010) Sondrio 2011, p. 121.
- ⁽⁷⁴⁾ VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza...* cit. n. 21, pp. 46-47, n. 25.
- ⁽⁷⁵⁾ Nelle due tele sono illustrati episodi di difficile interpretazione, verosimilmente la *Predica di Cristo*, cui assistono Maria Maddalena, Marta, Lazzaro e Massimino, e *Santa Maria Maddalena, santa Marta, san Lazzaro e san Massimino adorati dai principi di Provenza*. Le opere, già in collezione Spiridon a Parigi con un riferimento al Bergognone, furono messe all'incanto a Berlino nel 1929 con un'attribuzione generica a scuola milanese del Cinquecento ed entrarono a far parte della collezione Cambò, donata nel quinto decennio del XX secolo allo Stato spagnolo, G. ROMANO, schede 25-26, in *Colección Cambó*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 9 ottobre – 31 dicembre 1990), Madrid 1990, pp. 272-276. Spetta per primo a Federico Zeri l'aver riconosciuto nelle tele lo stile di Alvi-se De Donati, attribuzione che si consolidò in seguito grazie a Mauro Natale in NATALE, *Peintures italiennes...* cit. n. 19, p. 39. A proposito delle ante si rimanda alle riflessioni sviluppate nel contributo di Angela Dell'Oca in questo stesso volume.
- ⁽⁷⁶⁾ ASDCo, CP, VP, Carafino, b. 41, f. 3, c. 314, 1629 giugno 8. Sul finire del Seicento, è documentata la presenza di un vetro a protezione delle «*statuas semisculturae ligneas inauratas et depictas*», ASDCo, CP, VP, Bonesana, b. 92, f. 2, c. 72, 1697 maggio 10.
- ⁽⁷⁷⁾ Nell'iscrizione si legge: «HOC OPUS ALUISII DE DONATIS MEDIOLANENSIS 1508 AUGUSTI».
- ⁽⁷⁸⁾ GAVAZZENI, DAMIANI, *Per la storia...* cit. n. 12, p. 2.
- ⁽⁷⁹⁾ BASSI, *La Valtellina...* cit. n. 13, p. 32.
- ⁽⁸⁰⁾ LIBERA, *Cronistoria di Caspano...* cit. n. 14, p. 44.
- ⁽⁸¹⁾ *Artigianato in Valtellina. Esempi di ancone*, «Ospitalità italiana. Rassegna di propaganda turistica», IX, 12, 1934, p. 75.
- ⁽⁸²⁾ BASSI, *Arte e artisti...* cit. n. 16, pp. 62-63; GIANOLI, *Guida artistica...* cit. n. 18, p. 34; *Guida turistica...* cit. n. 18, p. 29; GIANASSO, *Guida turistica...* cit. n. 23, p. 88.
- ⁽⁸³⁾ GIUSSANI, *Tesori artistici...* cit. n. 15, pp. 222-223; MONDORA, *Le ancone lignee del '400 e '500...* cit. n. 18, pp. 90-91; NATALE, *Peintures italiennes...* cit. n. 19, p. 39; VENTUROLI, scheda... cit. n. 6.
- ⁽⁸⁴⁾ FABIAN, scheda... cit. n. 22.
- ⁽⁸⁵⁾ SHELL, VENTUROLI, *De Donati. Famiglia* cit. n. 23; CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, p. 108; CASCIARO, *La scultura lignea del Quattrocento...* cit. n. 23, p. 196; CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, pp. 130, 309-310; R. CASCIARO, scheda 12, in *Legni sacri...* cit. n. 23, pp. 90-91; R. CASCIARO, scheda 8, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte – Galleria

Credito Valtellinese, 22 settembre – 25 novembre 2006), a cura di A. Dell’Oca, G. Angelini, Sondrio 2006, p. 120. Si distinse il Porro che suggerì di mantenere il riferimento ad Alvise, per l’«esecuzione artigianale, a tratti un po’ grossolana» e alcune rigidità nella resa dei personaggi che rivelerebbero «una mano meno esperta» rispetto a quella di Giovanni Pietro e Ambrogio, in PORRO, *Proposte per il primo ‘500 lombardo...* cit. n. 2, p. 403.

- ⁽⁸⁶⁾ CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, p. 108.
- ⁽⁸⁷⁾ PORRO, *Proposte per il primo ‘500 lombardo...* cit. n. 2, p. 404. Nell’opera sono stati riconosciuti, al centro, il Castello di Porta Giovia e i due campanili di Sant’Ambrogio; sulla destra, la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore e, da ultimo, sulla sinistra, la basilica di San Sepolcro, in A. ROVETTA, scheda, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall’Alto Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1995, pp. 234-235, in particolare p. 235.
- ⁽⁸⁸⁾ CASCIARO, scheda... cit. n. 85, p. 120.
- ⁽⁸⁹⁾ La letteratura critica sul gruppo ligneo viene esaustivamente ripercorsa in S. ROCCA, *Il “Compianto sul Cristo” ligneo in Valtellina: questioni intorno alla bottega dei De Donati a Caspiano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008, relatore S.B. Tosatti, correlatore F. Frisoni.
- ⁽⁹⁰⁾ ASDCo, CP, VP, Carafino, b. 41, f. 3, c. 314, 1629 giugno 8.
- ⁽⁹¹⁾ APCaspano, *Libro o quaterno*, c. 334, 1687.
- ⁽⁹²⁾ Una nuova spesa è registrata nell’anno 1689-1690 «per carbone et legna per servirsi l’invedriatore per la invetriata all’altare di Santo Sepolcro L. 5», APCaspano, *Libro o quaterno*, c. 345. L’invetriata a protezione del gruppo del Compianto si trova segnalata nella visita pastorale di monsignor Bonesana, in cui si descrive la cappella «*similis formae aliarum, pro iconem habet nonnullas statuas depictas [...] vitro tecta*», ASDCo, CP, VP, Bonesana, b. 98, f. 2, c. 71, 1697.
- ⁽⁹³⁾ APCaspano, *Registro della Confraternita della Buona Morte*, 1702 settembre 24.
- ⁽⁹⁴⁾ *Ibidem*, 1704 ottobre 27.
- ⁽⁹⁵⁾ *Ibidem*, 1713 dicembre 24. Nell’archivio si trova anche un resoconto più dettagliato dei pagamenti sostenuti, grazie al quale veniamo informati di un contrattempo che ritardò il compimento del lavoro. A pochi giorni di distanza dall’innalzamento dei ponteggi, il 25 ottobre 1713, l’indoratore, accompagnato dal figlio Giovanni, si mise all’opera, ma fu costretto il 5 novembre a una sospensione, poiché era venuto a mancare l’oro. Solo a metà dicembre si poté procedere al completamento del lavoro, che si concluse la vigilia di Natale, APCaspano, *Carte sciolte*.
- ⁽⁹⁶⁾ APCaspano, *Libro o quaterno*, 1768, c. 165.
- ⁽⁹⁷⁾ *Vandalismo...* cit. n. 30, p. 1.
- ⁽⁹⁸⁾ G. PINI, *Appunti d’arte*, «Le vie del bene, bollettino mensile a beneficio dell’orfanotrofio femminile provinciale», V, 10, ottobre 1930, pp. 150-152. La prima segnalazione di tale intervento si deve a Serena Rocca: ROCCA, *Il “Compianto sul Cristo” ligneo...* cit. n. 89, p. 98.
- ⁽⁹⁹⁾ Sulla nobile casata di veda G.R. ORSINI, *I Parravicini*, Como 1942; A. ENGELMANN, *I Parravicini della Valtellina*, «Bollettino Società Storica Valtellinese», 47, 1994, pp. 35-51.
- ⁽¹⁰⁰⁾ APCaspano, Pergamene, *Electio*, 1497 luglio 28, *in castro Maxegrii in pallatio ipsius castris*.
- ⁽¹⁰¹⁾ Tra questi vale senz’altro la pena di menzionare le prezioseoreficerie entrate a far parte

delle collezioni del Castello Sforzesco nella seconda metà dell'Ottocento, alienate nel 1879 dal parroco Giovanni Romani per pagare il nuovo concerto di otto campane del campanile, GIUSSANI, *Tesori artistici...* cit. n. 15, pp. 215-224; O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 99-107.

- ⁽¹⁰²⁾ M. NATALE, J. SHELL, *De Donati, Ludovico (Alvise)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, p. 658.
- ⁽¹⁰³⁾ Pare utile ricordare che il Martino De Castello di Caspano, documentato a Como accanto ad Ambrogio De Donati nel 1497 (si veda n. 3), verosimilmente apparteneva alla stessa famiglia del curato.
- ⁽¹⁰⁴⁾ Così descrive l'amena località Matteo Bandello che fu qui ospite, intorno al 1530, del nobile Giacomo Paravicini (M. BANDELLO, *Novelle*, parte III, Firenze 1832, p. 621).
- ⁽¹⁰⁵⁾ L'informazione si legge in CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 299. Il piccolo altare molto guasto, nel 1991 venne sottoposto a un intervento di restauro effettuato da Sonia Bozzini, sotto la direzione di Enrico Noè, che lo riportò a discrete condizioni di leggibilità.
- ⁽¹⁰⁶⁾ E. BASSI, *La Valtellina, guida turistica illustrata*, quinta edizione, Milano 1927-1928, pp. X, 124. Nella Guida compare anche una fotografia del pezzo.
- ⁽¹⁰⁷⁾ GNOLI LENZI, *Inventario...* cit. n. 17, p. 166.
- ⁽¹⁰⁸⁾ Non vi è traccia dell'anconetta nell'inventario stilato dall'arciprete Guido Panizza il 1 marzo 1970, in APMazzo, Serie V, Amministrazione beni parrocchiali e Fabbriceria, Sottoserie 3, inventari, n. 1087.
- ⁽¹⁰⁹⁾ OLIVARI, «*Facta picta, constructa et fabricata*»... cit. n. 2, p. 95.
- ⁽¹¹⁰⁾ CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, in particolare pp. 117-127.
- ⁽¹¹¹⁾ R. CASCIARO, scheda 26, in *Legni sacri...* cit. n. 23, pp. 124-125. Nello specifico, i confronti più prossimi furono riscontrati con il *Presepe* della Pinacoteca Civica di Alessandria, CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, pp. 285, 299-300.
- ⁽¹¹²⁾ Attorno a questi numeri si è costituito un piccolo corpus di opere stilisticamente omogenee che comprende la *Natività con pastore* di Oulx (Torino) e, si è supposto, l'*Adorazione del Bambino* delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano (inv. SCULTURE LIGNEE 145), CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 127.
- ⁽¹¹³⁾ CASCIARO, MORO, *Proposte e aggiunte...* cit. n. 2, p. 102.
- ⁽¹¹⁴⁾ *Ivi*.
- ⁽¹¹⁵⁾ P. VENTUROLI, *Altri "Presepi" del Maestro del Presepe di Trognano*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture del Maestro di Trognano*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 137-139, in particolare p. 138. Lo studioso fa rientrare nel corpus dell'anonimo maestro anche l'*Adorazione del Bambino* del Museo Civico di Alessandria, le *Adorazioni* di collezione privata torinese e del Castello Sforzesco di Milano e la *Madonna con il Bambino e due angeli* della collezione De Carlo di Firenze; si veda anche P. VENTUROLI, scheda, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, G. Romano, Torino 1986, p. 103.
- ⁽¹¹⁶⁾ SHELL, VENTUROLI, *De Donati. Famiglia* cit. n. 23.
- ⁽¹¹⁷⁾ CASCIARO, *La scultura lignea lombarda...* cit. n. 23, p. 314.

Appendice documentaria

a cura di Augusta Corbellini

Abbreviazioni

APAlbaredo, Albaredo, Archivio Parrocchiale

ASSo, Sondrio, Archivio di Stato

APAlbaredo, Fondo parrocchia San Matteo, Pergamene

1496 febbraio 17, Morbegno, *in domo habitationis mei notarii*

Confesso

Il prete Bernardino *fq* di Giovanni de Messagiis di Como, beneficiare della chiesa di San Matteo della Valle, dichiara di aver ricevuto da Comino, *fq* di Giovanni de Ronchono di Campoerbolo della Valle, che ha pagato anche a nome dei figli Albertino e Ambrosino e di Maffeo *fq* di Zanone di Artio sindaco della suddetta chiesa, 67 lire per una vendita fatta dalla stessa chiesa. Tale somma è destinata al pagamento di un'ancona dell'Annunciata ornata con diverse figure, fatta dal maestro Ambrogio De Donati di Milano. L'ancona è stata posata sull'altare dedicato a Santa Maria ieri (16 febbraio 1496). Contestualmente Ambrogio De Donati dichiara di aver ricevuto dal prete Bernardino de Messagiis e dai sindaci della stessa chiesa, Maffeo *fq* Zanone di Arzio e Giovanni Passamonti, 80 lire come completa soluzione delle 200 lire pattuite per la realizzazione dell'ancona.

Notaio Giovanni Mattia Mascheroni.

In nomine Domini, amen. Anno a Nativitate ipsius millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto, indictione quarta decima, die mercurii decimo septimo mensis februarii. Venerabilis dominus presbiter Bernardinus filius quondam domini Johannis de Messagiis de Cumis, beneficiarius ecclesie Sancti Mathei della Valle communis Morbinii Vallistelline episcopatus Cumarum, omni occasione et exceptione remota remissa et renuntiata, fuit et est contentus et confessus se recepisse et habuisse a Comino filio quondam Johannis de Ronchono de Campoerbolo de la Valle superscripta communis superscripti dante et solvente pro se et nomine et vice Albertini et Ambroxini filiorum suorum necnon etiam a Maffeo filio quondam ser Zanoni de Artio sindaco ecclesie superscripte depositario et qui tenuit in depositum nomine superscriptorum fratrum filiorum quondam superscripti Johannis donec et usque quo infrascriptas denariorum summarum conversarentur in utilitatem ecclesie superscripte libras sexaginta septem tertiorum. Et hoc pro completa solutione et integra satisfactione unius venditionis alias facte ipsi quondam Johanni de Ronchono per prefatum dominum presbiterum Bernardinum et dominum Maffeam et consortes suos syndicos superscripte ecclesie. Et hoc per instrumentum venditionis traditionis et [...] rogatum per me notarium infrascriptum anno indictione die et mense in eo contentis. Quibus libris sexagintaseptem tertiorum converse sunt in faciendo fieri anchonam unam que

vocatur nuntiatam cum pluribus et diversis figuris factam per magistrum Ambroxium de Donatis de Mediolano filium quondam domini Johannis. Quam anchonam die heri fuit plantatam super altare dicatum sancte Marie situm in dicta ecclesia; quam anchonam fuit solutam pretio librarum ducentum tertiorum. In qua vero confessione et in predictis omnibus et singulis suprascripti dominus presbiter Bernardinus et Maffeus depositarius et syndicus ut supra promisserunt se solemniter per stipulationem et conventionem obligare dictam ecclesiam et omnia dicte ecclesie bona et eius pignora presentia et futura suprascripto Comino presenti et stipulanti pro se et nomine ut supra, sese perpetuo stare esse et permanere tacitos et contentos et facere stare esse et permanere perpetuo quamlibet aliam personam communem colegium templum et universitatem tacitam et contentam et tacitum et contentum. Omnibus ipsius ecclesie propriis expensis damnis et interesse tantum. In pena et sub pena totius damni et interesse ac omnium expensarum solemnem stipulationem premissa et deducta. Renunciando exceptioni dictorum denariorum non ita habitorum exactorum et non receptorum at non sit ut supra conversorum et spei future habitationis et receptionis et huius instrumenti confessionis non ita facti et predictorum omnium et singulorum non ita factorum, et exceptioni dolli mali et in factum metus causa sine causa vel ex iniusta causa deceptionis et erroris seu lexionis fictitii et simulati contractus predictorum vel aliorum non ita factorum et qualibet alia occasione et exceptione remota remissa et renuntiata et generaliter omni alteri iuri legum et auxilio allegacioni exceptioni deffensionis omnique probationi in contrarium.

Actum Morbegnii in domo habitationis mei notarii infrascripti. Unde plura. Interfuerunt ibi testes ad hoc vocati et rogati, ser Albertinus filius quondam ser Guaristhi de Gregis de Balicandis de Bema habitator in Campoherbolo communis Morbegnii, Petrus filius quondam Ambroxii de Marianis de Albaredo et Tognialus filius quondam Jacobini de Grega de Balicandis della Valle communis Morbegnii suprascripti. Et pro notariis ser Johannes Thomas filius Sapientis Jure Utroque doctor domini Martini de Mascheronibus de Lulmo, magister Gaspar filius quondam ser Minoti Rusche et Johannes Petrus Maria filius mei notarii infrascripti omnes noti et ydonei.

Ego Johannes Mathias de Mascheronibus de Lulmo habitator Morbegnii publica imperiali auctoritate notarius coram perillustri pro notario Gasparo hoc instrumentum confessionis et professionis rogatus tradidi scribique feci et hic me subscripsi.

In nomine Domini amen. Anno a Nativitate ipsius millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto, indictione quartadecima die mercurii decimoseptimo mensis februarii. Magister Ambroxius de Donatis de Mediollano filius quondam domini Johannis omni occasione et exceptione remota remissa et renuntiata fuit et est contentus et confessus se recepisse et habuisse a venerabili domino presbitero Bernardino de Messagiis de Cumis beneficiari ecclesie Sancti Mathei della Valle communis Morbegnii et a ser Maffeo filio quondam ser Zanonis de Artio et Johoanni de Passamontibus de Camplanio sindicis suprascripte ecclesie Sancti Mathei della Valle communis Morbegnii dantibus et solventibus nomine dicte ecclesie libras octuagintaduas tertiorum. Et hoc pro completa solutione et integra satisfatione illarum librarum ducentum tertiorum debendarum et quas dare debebant suprascripto magistro Ambroxio occasione unius anchone que vocatur nuntiata facta per suprascriptum magistrum Ambroxium ad ecclesiam suprascriptam de la Valle communis Morbegnii. Quas libras octuagintaduas tertiorum ibidem in presentia numeratas recepit et habuit in auro et moneta a suprascriptis sindicis dantibus et solventibus nomine, quo supra, in presentia mei notarii infrascripti ac testium, notariorum infrascriptorum. In qua

vero confessione et in predictis omnibus et singulis suprascriptis, magister Ambroxius promissit se solemmniter per stipulationem guarentare obligare se et omnia sua bona et ut supra pignori presentia et futura suprascriptis Sindicis ut supra nominibus presentibus et stipulantibus nomine quosupra, se perpetuo stare esse et permanere tacitum et contentum et facere stare esse et permanere perpetuo quamlibet aliam personam comunem colegium templum et universitatem tacitam et contentam et tacitum et contentum omnibus suis propriis expensis damnis et interesse tantum. In pena et sub pena totius damni et interesse et omnium expensarum solemnem stipulationem premissa et deducta. Renunciando in premissis exceptioni dictorum denariorum non ita habitorum exactorum et non receptorum at spei future habitationis et receptionis et hunc instrumentum non ita facti et predictorum omnium et singulorum non ita factorum, et exceptioni dolli mali et in factum metus causa sine causa vel ex iniusta causa tam deceptionis et erroris seu lexiionis fictitii et simulati contractus predictorum vel aliorum non ita factorum et qualibet alia occaxione et exceptione remota remissa et renuntiata et generaliter omni alteri iuri legum et auxilio allegacioni exceptioni deffensionis omnique probationi in contrarium.

Actum Morbinii domo habitationis mei notarii infrascripti. Unde plura. Interfuerunt ibi testes ad hoc vocati et rogati ser Albertinus filius quondam ser Guaristhi de Gregis de Balicandis de Bema habitator Campoherbolo communis Morbinii, Petrus filius quondam Ambroxii de Marianis de Albaredo et Tognalus filius quondam Jacobi del Greggha de Balicandis de la Valle communis Morbinii suprascripti. Et pro notariis Johannes Thomas filius Sapientis Jure Utroque doctor domini Martini de Lulmo, magister Gaspar filius quondam ser Minoti Rusche et Johannes Petrus Maria filius mei notarii infrascripti, omnes noti et ydonei.

Ego Johannes Mathias de Mascheronibus de Lulmo habitator Morbinii publica imperiali auctoritate notarius coram perillustri pro notario Gasparo hoc instrumentum confessionis et professionis rogatus tradidi scribique feci et hic me subscripsi.

ASSo, Fondo Notarile, Pietro Paravicini fu Alberto, b. 338, c. 120

1499 marzo 20, Caspano, *in domo habitationis mei notarii*

Confesso

Davide, *fq* di ser Giovanni di Caspano, amministratore dei beni della chiesa di San Bartolomeo di Caspano, e il maestro pittore Aloisio De Donati ricevono 40 fiorini dal maestro Martino di Caspano a completa soluzione di quei 40 fiorini lasciati dal prete Gabriele nel suo testamento a beneficio della chiesa e per i suoi ornamenti; questo denaro vien dato ad Aloisio per le sue opere di pittura e per gli ornamenti dell'ancona fatta nella chiesa presso l'altare maggiore.

Notaio Pietro Paravicini.

Die mercurii XX^o mensis martii anno et indictione suprascriptis, David filius quondam ser Johannis de Caspano Tertierii inferioris Vallistelline procurator syndicus gestor et administrator bonorum fabrice ecclesie Sancti Bartolomei de Caspano et capelle Sanctissime

Virginis Marie site in dicta ecclesia per instrumentum syndicatus procure traditum per Johannem Baptistam filium quondam Petri Malacride de Caspano publicum notarium mense anno [...] et magister Aluysius pictor De Donatis de Mediolano filius quondam [...] omni exceptione et occaxione remota etc. fuerunt et sunt contenti sese recepissee florenos XLta valoris denariorum III soldorum IIII pro quolibet floreno a magistro Martino de Caspano dandis pro se et nomine Bertolomei fratris sui et Andree nepotis sui et ser Pauli olim fratris dictorum magistri Martini de Caspano et Bertolomei. Qui pro completa solutione illorum florenorum XLta utsupra legatorum per nunc quondam dominum presbiterum Gabrielem in eius testamento predictae fabrice et distribuendorum in utilitatem dicte fabrice et ecclesie et eius ornamentorum et prout melius videbit et placuerit dictis magistro Martino et Davidi et utrique eorum et qui denarii pervenerunt in dictum magistrum Aluysium pictorem pro parte solutionis mercedis sue pictorie et ornamentorum anchone facte in dicta ecclesia ad altare maius ipsius ecclesie pro ut ibidem dictus magister Aluysius in presentia dicti magistri Martini stipulantis nomine suo et nominibus ut supra et mei notarii infrascripti publice persone stipulantis nomine dicte ecclesie et quorumcumque aliorum quorum interest etc. asseruit dixit et confessus et protestatus fuit et est et asserit etc. In qua confessione et a predictis omnibus etc. suprascripti David procurator et magister Aluysius pictor promiserunt obligare sese etc. suprascripto magistro Martino stipulanti pro se et nomine ut supra in perpetuo stare tacitos etc. ac facere stare in perpetuo quamlibet aliam personam tacitam etc. ac tacitas. In poena totius damni etc. Renuntiando exceptioni huius instrumenti confessionis et dolli et mali et generaliter in communi forma.

Actum Caspani in domo habitationis mei notarii. Interfuerunt testes Baptista filius quondam ser Modesti, Martinus filius quondam Blaxii Mallacride ambo de Caspano et Bernardinus filius quondam magistri Johannis Malusani de Clivio et pro notarii Johannes Jacobus filius Filipini, Johannes filius suprascripti Davidis et [...] filius Nazarii omnes de Caspano noti.



FIG. 1 - San Bartolomeo, Caspano di Civo, veduta generale dell'interno della chiesa



FIG. 2 - San Bartolomeo, Caspiano di Civo, cappella del Santo Sepolcro



FIG. 3 - San Bartolomeo, Caspano di Civo, cappella della Maddalena



FIG. 4 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Compianto sul Cristo morto*, prima del restauro. Caspano di Civo, San Bartolomeo, cappella del Santo Sepolcro



FIG. 5 - Eliseo Fumagalli, *Antica Gerusalemme*, 1929, affresco sullo sfondo della Cappella del Santo Sepolcro. Caspano di Civo, San Bartolomeo



FIG. 6 - Il *Compianto* esposto nella chiesa di San Giacomo a Como dopo l'intervento di restauro



FIG. 7 - Il *Compianto* dopo il restauro. Caspano di Civo, San Bartolomeo, cappella del Santo Sepolcro



FIG. 8 - Alvise De Donati, *Storie di santa Maria Maddalena*, 1508 circa. Legato Cambò, cat. 064979-000. Barcellona, Museu Nacional d'Arte de Catalunya



FIG. 10 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio e Alvise De Donati, *Ancona di san Bartolomeo*, entro il 1499. Caspano di Civo, San Bartolomeo

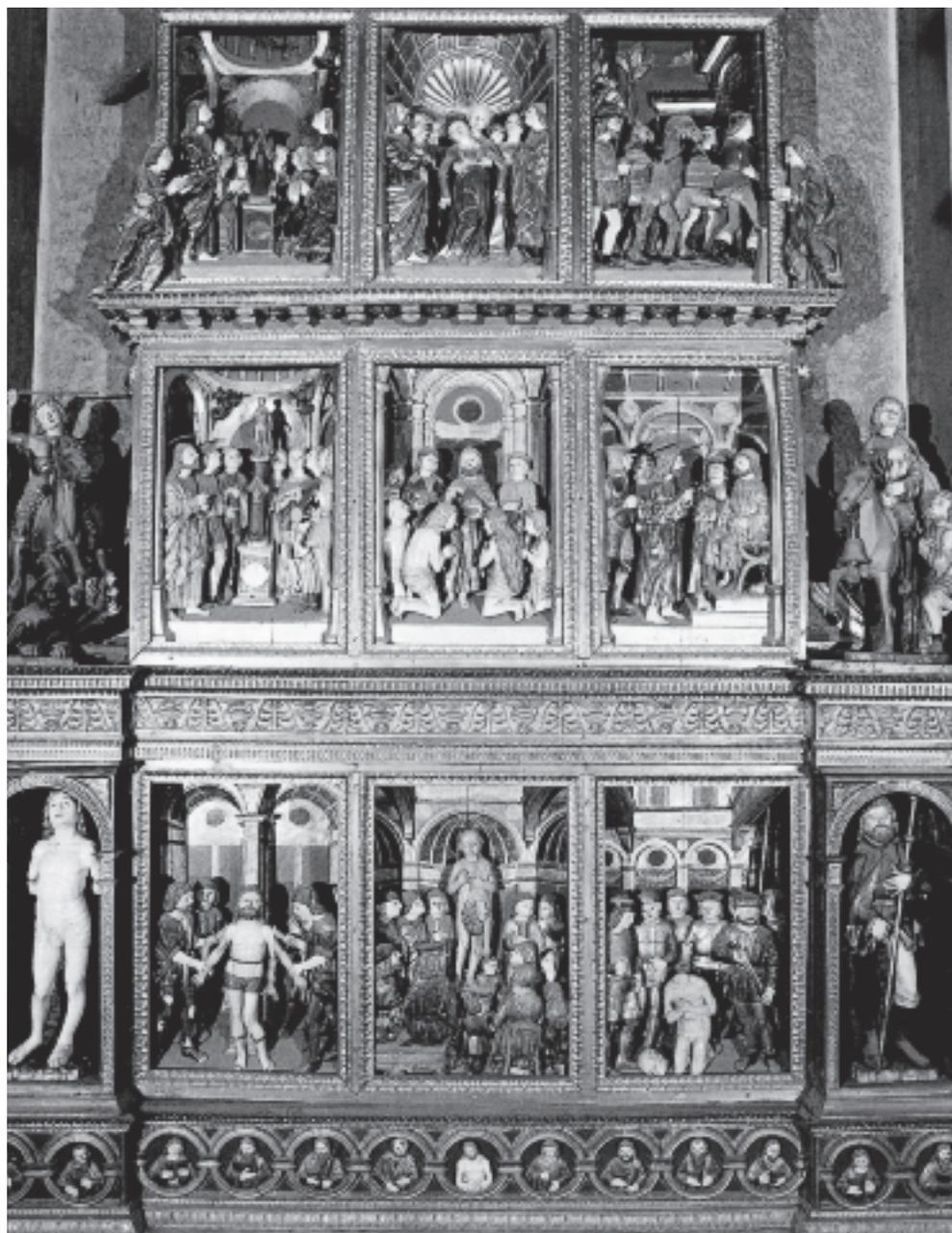


FIG. 11 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio e Alvise De Donati, *Ancona di san Bartolomeo*, prima del furto del 1995. Caspano di Civo, San Bartolomeo



FIG. 12 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Ancona di san Bartolomeo*, particolare con la statua di san Rocco rubata nel 1995. Caspano di Civo, San Bartolomeo



FIG. 13 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio e Alvise De Donati, *Ancona con la Resurrezione di Lazzaro*, 1508, in una fotografia del 1938. Caspano di Civo, San Bartolomeo, cappella della Maddalena



FIG. 14 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio e Alvise De Donati, *Ancona con la Resurrezione di Lazzaro*, 1508, dopo il furto del 1995. Caspano di Civo, San Bartolomeo, cappella della Maddalena



FIG. 15 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio e Alvise De Donati, *Ancona con la Resurrezione di Lazzaro*, 1508, dopo il restauro del 2005. Caspano di Civo, San Bartolomeo, cappella della Maddalena



FIG. 16 - Pietro Bussolo (ambito), *San Rocco*. Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista (già nella chiesa di San Rocco)



FIG. 17 - Pietro Bussolo (ambito), *San Sebastiano*. Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista (già nella chiesa di San Rocco)



FIG. 18 - Pietro Bussolo (ambito), *Madonna col Bambino*. Regoledo di Cosio, chiesa di Santa Maria delle Ruscaine



FIG. 19 - Giovan Angelo Del Maino, *Madonna addolorata*. Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista



FIG. 20 - Giovan Angelo Del Maino, *Maria Maddalena*, inv. SCULPTURE LIGNEE 273. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 21 - Giovan Angelo Del Maino, *Maria Maddalena e Nicodemo*, invv. SCULTURE LIGNEE 273, 267. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 22 - Giovan Angelo Del Maino, *Compianto su Cristo morto*, 1515 circa, cat. 3012. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



FIG. 23 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Cristo morto* dal *Compianto*, dopo il restauro. Caspano di Civo, San Bartolomeo



FIG. 24 - Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio De Donati e Giovanni Asinelli, *Madonna che adora il Bambino, angeli ed Eterno benedicente*. Valle di Albaredo, chiesa di San Matteo

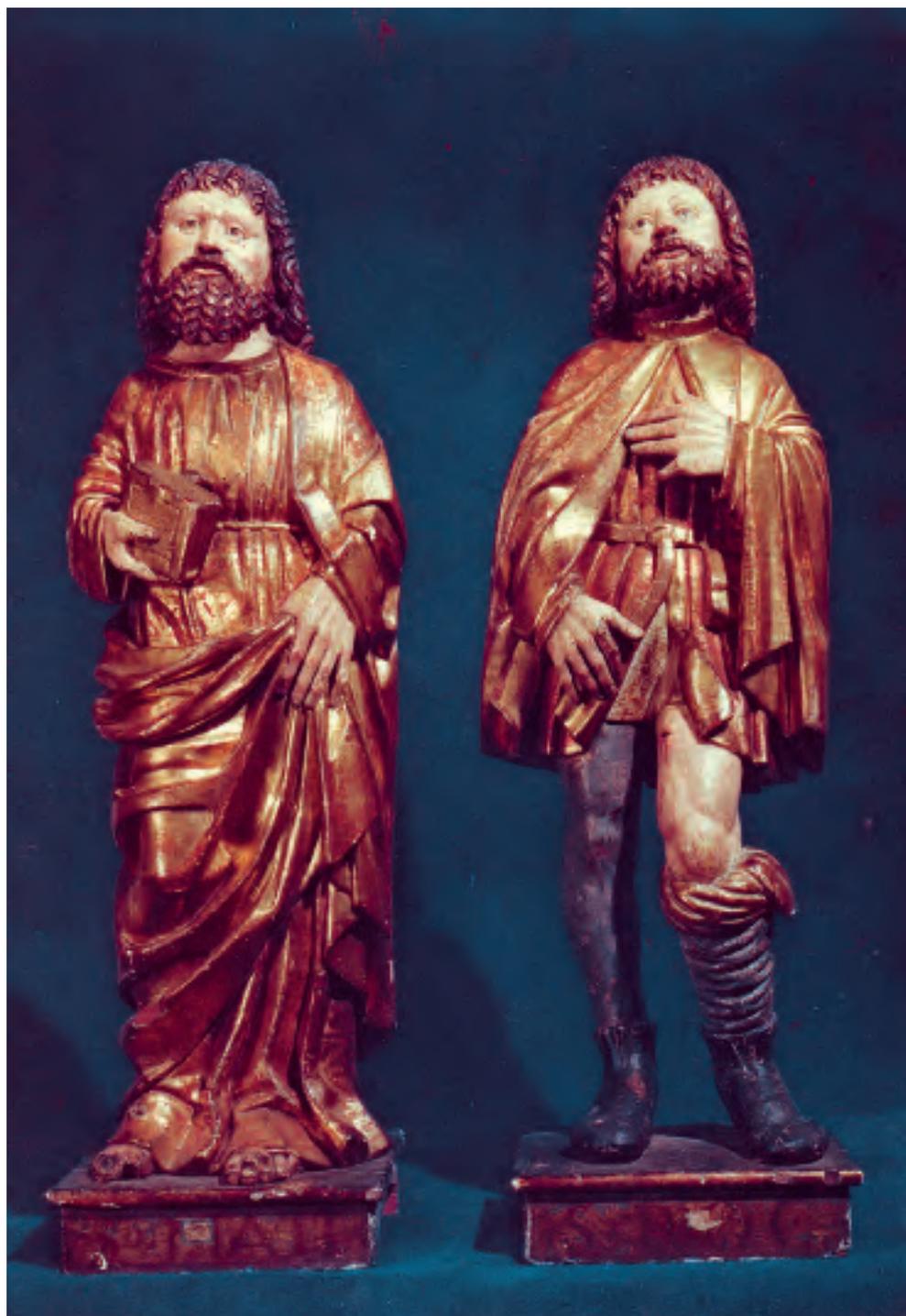


FIG. 25 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Matteo* e *San Rocco*. Collezione privata



FIG. 26 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Lorenzo*. Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte (già nella chiesa di San Lorenzo a Fusine)



FIG. 27 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Rocco*. Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte (già nella chiesa di San Lorenzo a Fusine)



FIG. 28 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Adorazione del Bambino*. Mazzo, casa parrocchiale (già nella chiesa di Santa Maria)



FIG. 29 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Immacolata*. Varzo (Verbano), chiesa di San Giorgio



FIG. 30 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Immacolata*, Varzo (Verbano), chiesa di San Giorgio. La statua vista dal basso, scolpita dopo aver giustapposto due tronchi scavati all'interno

Il recupero del *Compianto* sul *Cristo morto* di Caspano di Civo

Antonella Ortelli, Luca Quartana

All'atto del primo sopralluogo, per prendere visione dell'opera, si sono palesate svariate incongruità nella disposizione delle sculture all'interno della cappella. La struttura della grande nicchia ricavata dietro l'altare, aumentando la profondità della parete di fondo verso l'esterno della chiesa di San Bartolomeo, era completamente estranea alla struttura architettonica della chiesa ed alla partitura stilistica degli altari.

Le opere murarie di modifica delle volumetrie sono chiaramente visibili all'esterno della chiesa dalla loggia adiacente, prospiciente la valle.

La pesante trasformazione veniva confermata dalla decorazione pittorica a tempera della nicchia e dalla presenza di una porzione residua di un affresco più antico. Tecnicamente e stilisticamente la decorazione pittorica nulla aveva a che vedere con le qualità formali del *Compianto* e della sua collocazione storica.

Inoltre la nicchia era ulteriormente caratterizzata da interventi plastici in materiale concreto, che raffiguravano rocce, alcune delle quali con funzione di basamenti per le sculture.

L'allestimento, databile intorno al 1929 e attribuito al pittore e stuccatore Eliseo Fumagalli (Delebio, Sondrio, 1887-1943) destava forti perplessità: in particolare la disposizione delle figure sistemate sulle finte rocce, senza una relazione formale tra loro, così come risulta nella struttura di opere iconograficamente analoghe, sottolineata dalla corrispondenza di gesti e sguardi (FIG. 4). Le posture delle statue riconducevano il gruppo più alla tradizione popolare dei presepi che a quella dei *Compianti* sul *Cristo morto*.

Segno eclatante della pesante reinterpretazione compositiva dell'opera, era il gruppo costituito dalla Madonna e dal Cristo. Scollegata dal resto dei personaggi, questa Pietà era ancorata ad una base incassata in una sede ricavata nella pavimentazione della nicchia: estraibile dalla cappella, aveva svolto la funzione di 'gruppo processionale' per il periodo Pasquale (FIG. 31).

La base risultava evidentemente di fattura recente, non coeva alle due sculture. Totalmente incoerente alla qualità plastica delle due figure ed alla tecnica esecutiva era il lenzuolo che copriva il grembo di Maria su cui giaceva Gesù. Realizzato in canapa gessata non sembrava compatibile nel risultato con la capacità scultorea degli artefici originari. Si è subito pensato che anche il lenzuolo risalisse all'epoca in cui le due sculture furono disposte sulla base.

Una precedente campagna di saggi di pulitura aveva reso evidenti pesanti ridipinture di cui le sculture erano state fatte oggetto per cui è apparso subito palese, per quanto sino a qui descritto, che l'opera aveva subito una pesante opera di trasformazione. È stato quindi necessario avviare un'articolata campagna diagnostica che accompagnasse passo dopo passo il restauro del gruppo scultoreo.

La scelta iniziale è stata di ricorrere a metodi d'indagine microdistruttivi, basati sul prelievo, da sette degli otto personaggi, di diciassette microcampioni ridotti in sezione microstratigrafica (*cross-sections*). I risultati ottenuti, oltre all'identificazione di pigmenti, leganti e materiali della preparazione, hanno messo in luce con grande evidenza la brillantezza delle policromie originali, riprese successivamente nel corso di alcuni interventi di ridipintura. Dall'analisi delle sequenze stratigrafiche è inoltre emerso con chiarezza il punto di svolta, verificatosi durante il XIX e il XX secolo, quando il *Compianto* ha subito un avvillimento dei valori cromatici negli abiti dei personaggi intorno al Cristo e alla Mater dolorosa. Modifica, questa, imposta da una visione severa, che nella brillantezza dei colori vedeva certamente un ostacolo inaccettabile alla corretta partecipazione del fedele al dramma della Passione.

Per maggiore chiarezza procederemo a illustrare il restauro entrando nel merito degli interventi eseguiti su ogni singola scultura. Come già accennato, l'intervento di trasformazione e allestimento del *Compianto* condotto dal Fumagalli, già ad un primo esame visivo, si era rivelato fortemente invasivo. Solo inoltrandoci nella prassi del restauro, abbiamo potuto constatare quanto gravi e pesanti fossero state le manomissioni e le modifiche apportate all'opera.

Abbiamo inizialmente concentrato l'attenzione sul gruppo della Pietà.

Appurato che la base era sicuramente riconducibile per fattura e gusto all'epoca dell'intervento del Fumagalli, si trattava di capire se la 'camotta' su cui giaceva il Cristo adagiato sulle ginocchia della Madonna appartenesse al medesimo intervento.

Dato che il lenzuolo di tela gessata era stato con certezza realizzato in epoca successiva e non corrispondeva alla raffinata tecnica di intaglio dello scultore autore dell'anatomia delle due figure e dei panneggi in legno, si è deciso di procedere ad indagine per via endoscopica. Tramite un foro di 8 mm di diametro, praticato sulla superficie del lenzuolo, è stato possibile osservare la zona sottostante la tela gessata, dove si è potuto riconoscere il colore rosso bruno corrispondente alla ridipintura della veste di Maria. Ciò ha confermato che il lenzuolo è stato realizzato successivamente

all'ultima ridipintura del manufatto; inoltre, la visione endoscopica ha permesso di individuare, sotto la colorazione rosso bruna, la presenza di un pigmento rossastro-arancione, che è risultato poi corrispondere al colore della pellicola pittorica originale.

Dato l'esito dell'indagine endoscopica si è deciso di rimuovere il Cristo dalla sua posizione per ispezionare la zona di appoggio alle ginocchia della Madonna. Muovendo con cautela la statua del Cristo sono stati individuati due grossi perni lignei piantati sulla superficie del grembo della Vergine ai quali il Cristo risultava ancorato. Un ulteriore punto di fissaggio era un lungo chiodo che fissava la mano destra di Maria al retro della testa del Figlio (FIG. 32).

Una volta rimosso il Cristo è stato possibile osservare che la veste della Vergine, in corrispondenza del grembo e delle ginocchia, era del tutto approssimativa dal punto di vista della modulazione plastica, pareva appena sbazzata, e velocemente tinta con la medesima colorazione rosso bruna presente su ventre, petto e maniche.

Dopo aver tolto il Cristo, la scultura di Maria è stata separata dal basamento processionale al quale era fissata con chiodi da carpenteria pesante, mascherati dal modellato in gesso realizzato per raccordare il manto alla base in legno.

Dando precedenza alla scultura della Vergine, è stata avviata la campagna di indagini diagnostiche, per definire l'entità dell'intervento di ridipintura a cui l'opera era stata sottoposta.

Sin dall'avvio, le operazioni di pulitura hanno rivelato l'ampiezza, oltremodo invasiva, delle modificazioni plastiche delle sculture volute dal Fumagalli.

Individuati i livelli corrispondenti agli strati originali, si è potuto avviare l'intervento di pulitura scegliendo di rimuovere i film pittorici sovrapposti allo strato originario.

La pulitura è stata condotta calibrando l'azione di solventi in gel in modo da consentire la rimozione delle ridipinture preservando la policromia originale, caratterizzata da accostamenti cromatici di notevole impatto visivo.

Nelle zone in cui erano presenti consistenti strati gessosi si è invece operato tramite azione meccanica a bisturi e micro-scalpello ad impulso pneumatico.

Il recupero delle policromie più antiche ha consentito di individuare con maggior chiarezza gli elementi delle sculture che risultavano essere incongruenti e aggiunti. Ad eccezione delle figure di Cristo, Nicodemo e Giuseppe di Arimatea (FIGG. 33-35) era evidente lo stato di grave danneggiamento dell'incarnato di tutte le sculture, le quali mostravano tracce di levigatura, eseguita per far aderire senza preparazione gli strati successivi di ridipintura (FIG. 36).

L'azione aggressiva degli abrasivi ha rimosso dai volti, in particolare nella zona degli occhi, ogni traccia di espressione (FIG. 37). Delle policromie originali, la meglio conservata era quella del Nicodemo, in cui il volto aveva mantenuto sia il

colorito, sia l'espressività dello sguardo. Parzialmente integri erano inoltre i colori delle labbra, dei capelli, e della barba.

La scultura del Cristo, liberata dalla ridipintura, ha rivelato un incarnato roseo ben conservato, con tracce consistenti della sanguinazione originale (FIG. 38).

Gli occhi conservavano le tracce dello sguardo, la barba e la capigliatura scolpite avevano mantenuto parte della cromia originale, mentre le mani, il perizoma e le spalle, erano state fatte oggetto di pesanti manomissioni.

Una volta ultimata, la pulitura ha svelato, soprattutto per quanto riguarda le vesti dei vari personaggi, una policromia vivace, del tutto differente dalle ridipinture a toni bruni e freddi. Ovviamente le superfici policrome delle sculture erano assai lacunose, oltre che per le abrasioni dovute alla levigatura, anche per le naturali perdite di pellicola pittorica causate dagli interventi invasivi di reintegrazione plastica a cui le sculture sono state sottoposte.

Rimuovendo la ridipintura dal manto della Madonna, sulla spalla sinistra sono state portate alla luce variazioni plastiche del pannello, realizzate in gesso misto a composti silicatici⁽¹⁾ e sovrapposte alle stesure pittoriche precedenti. Si è pertanto deciso di rimuovere l'intero lenzuolo in stoffa e gesso, per mettere in luce le modifiche e le trasformazioni subite dalla scultura della Vergine.

La porzione nascosta di questa era costituita da volumi approssimativi ricoperti da uno spesso strato gessoso a supporto della ridipintura.

Stabilito di rimuovere lo strato gessoso di rifacimento e procedendo con cautela alla sua demolizione mediante micro-scalpello pneumatico, è apparsa in tutta la sua evidenza la manipolazione del Fumagalli.

Dal bacino alla base il volume della scultura era costituito da un amalgama di gesso e grossi frammenti lignei usati come elementi di riempimento, con segni evidenti di taglio netto a sega e tracce di policromia originale.

Proseguendo la demolizione delle ricostruzioni plastiche in gesso sono stati evidenziati altri interventi sfiguranti: la spalla sinistra della Vergine era stata segata, al fine di separare il braccio e parte del manto, e disarticolata, modificando in maniera significativa la posizione e il movimento del braccio (FIG. 39).

La porzione mancante di materia, esito della separazione, era stata sostituita con gesso e con un blocco di legno che mostrava tracce della policromia originale della veste rossastro-arancione.

Quanto accaduto all'epoca della trasformazione della cappella è emerso chiaramente nel prosieguo del restauro: l'artefice, o gli artefici degli interventi avevano operato profonde modifiche delle sculture, sia riguardo alla veste pittorica, sia, soprattutto, alterando volumi, posture e gestualità. La composizione originaria complessiva del *Compianto* era stata adattata alle esigenze del nuovo allestimento e alla diversa destinazione liturgica dell'opera, con particolare riferimento alle figure della

Vergine Maria e del Cristo, trasformate in gruppo processionale. Acclarato che tutti i raccordi e le integrazioni plastiche in gesso potevano essere fatti risalire alle modifiche strutturali dell'allestimento pensato dal Fumagalli, dopo svariati saggi, valutazioni e verifiche è stato deciso, di concerto con la direttrice dei lavori, Sandra Sicoli, di procedere alla demolizione di tutte le stratificazioni e applicazioni in materiale inerte, recuperando tutti i frammenti lignei presenti nell'amalgama gessoso costituente la massa della parte inferiore della veste. Lo stesso criterio è stato adottato per le zone in corrispondenza del ventre della Madonna, nell'area comprendente la spalla sinistra e la schiena, nonché delle zone di contatto tra il panneggio del manto e il basamento.

La rimozione dalla zona addominale della gessatura posticcia ha evidenziato la distruzione totale del panneggio della veste, originariamente scolpito in legno, asportato a scalpello sino ad assottigliare il legno tanto da produrre uno sfondamento della superficie lignea verso l'interno della statua, cavo come da consuetudine tecnica. Le sculture lignee venivano infatti svuotate dal retro per ridurne il peso e, soprattutto, per evitare fratture e fessurazioni causate dal ritiro dimensionale e favorite dalla natura igroscopica del legno, che viene comunque sollecitato a dilatarsi e contrarsi a fronte di variazioni dei valori termo-igrometrici ambientali.

Oltre alle zone descritte, anche le braccia avevano subito modifiche: il braccio sinistro, dopo la disarticolazione e il riposizionamento della spalla, era stato segato all'altezza del gomito e congiunto, in posizione diversa, all'avambraccio, con gesso e chiodi, così come era stato fatto per il braccio destro; quest'ultimo era stato addirittura ulteriormente segato e diviso in tre porzioni giuntate tra loro allo stesso modo, con gesso e chiodi.

Le demolizioni brutali della plastica originale in legno, furono dettate dall'esigenza di porre il Cristo in grembo a Maria Vergine, secondo la consueta iconografia della Pietà, al fine di realizzare, come già accennato, un gruppo processionale unico, per la liturgia del periodo Pasquale.

Successivamente alla demolizione di tutto l'amalgama gessoso e una volta recuperati e puliti ad uno ad uno i frammenti lignei della veste, si è dato inizio all'opera di ricomposizione e ricostruzione.

È stata progressivamente identificata la posizione dei singoli frammenti, analizzando il profilo degli stessi e le linee di taglio, procedendo alla ricostruzione parziale del panneggio in corrispondenza del grembo e delle ginocchia della Madonna (FIG. 40). Recuperata la struttura formale della scultura nel suo complesso, è apparso evidente che in origine la figura della Vergine Maria era distinta dal corpo del Cristo. Sulla base dell'andamento del panneggio recuperato è stato possibile, con la ricomposizione dei frammenti recuperati e la conseguente ridefinizione della postura originaria, procedere sia alla reintegrazione della zona del ventre e del ginocchio destro

demolito dal Fumagalli, sia alla ricomposizione della spalla sinistra.

Per le reintegrazioni plastiche è stata scelta una resina epossidica, caricata con polvere di legno e armata con listelli di balsa: la particolarità del materiale consiste nell'essere modellabile prima della catalizzazione e successivamente lavorabile, con tecnica analoga a quella della scultura in legno (FIG. 41).

La conformazione plastica definitiva della scultura della Vergine non consentiva più la ricollocazione del Cristo nella posizione precedente il restauro.

A conforto dell'ipotesi preliminare, che le due figure assemblate della Pietà fossero state originariamente concepite separate, si sono aggiunte le constatazioni eseguite successivamente sulla scultura di Gesù.

L'approccio analitico alla figura di Cristo, come per la Vergine, ha privilegiato in prima istanza le analisi chimico-fisiche.

Come previsto, le procedure di pulitura hanno portato alla luce consistenti modifiche plastiche. Procedendo nella demolizione del modellato in gesso del Cristo è stato possibile constatare che le braccia erano state segate all'altezza delle spalle per essere separate dal busto ed essere successivamente ricollocate in una diversa posizione.

In particolare, il braccio destro, che nella disposizione del *Compianto* a noi pervenuta si allungava verso la base, in origine poggiava anch'esso sul grembo del Cristo in corrispondenza del perizoma. Analogamente, il braccio sinistro era stato disarticolato rispetto alla plastica originaria, per consentire di posizionare il corpo sulle ginocchia – in precedenza parzialmente demolite – di Maria.

Solo rimuovendo tutte le porzioni delle dita realizzate in gesso, è stato possibile individuare quale fosse la posizione originale delle mani. Asportando tutte le stratificazioni concrete dalla superficie del perizoma sono venute alla luce le tracce della posizione originale, con particolare riferimento alla mano sinistra.

Anche all'altezza delle spalle si presentavano interventi di ricostruzione e riposizionamento: entrambe risultavano infatti essere state segate e riadattate, sempre mediante l'utilizzo di spessori di gesso e lunghi chiodi.

Terminata la rimozione del conglomerato gessoso all'altezza delle spalle ed estratti i chiodi da carpenteria che fissavano le braccia al busto, nonché quelli che fissavano la mano sinistra modificata dal Fumagalli in gesso dopo la mutilazione delle dita originali e ripulito il perizoma dalle stratificazioni concrete, è stato possibile individuare una linea di taglio che si sviluppava trasversalmente alla figura, in corrispondenza del bacino (FIG. 42).

Esaminando il retro della scultura è stato individuato un tamponamento in legno e gesso, posto a chiusura dello svuotamento interno del busto.

Al suo interno è stata rinvenuta una grossa scheggia di legno inchiodata alla scultura, al di sotto della quale, è stata individuata una camotta incollata al fondo dello

svuotamento. In sostanza la scheggia di legno e la camotta servivano a raccordare i due tronconi in cui la scultura era stata divisa segandola all'altezza del bacino. La grossa porzione rinvenuta recava tracce di policromia rossa e in seguito è stato possibile stabilirne la provenienza: si trattava infatti di uno spezzone ricavato dalla demolizione del ginocchio destro della Maddalena.

Motivo di questo intervento invasivo era stata la necessità di cambiare la postura del Cristo.

Una volta eliminate tutte le aggiunte in gesso, siamo pervenuti alla certezza che la figura del Cristo era originariamente, come nell'iconografia diffusa dei *Compianti*, adagiato ai piedi della Madonna.

Il capo, leggermente alzato, doveva poggiare su un cuscino. Ricomponendo i due tronconi secondo quanto dettato dal pannello del perizoma e dai segni della sgorbia all'interno del retro della scultura, si è stabilito che il bacino era in origine sagomato, in modo da determinare un sollevamento delle gambe da terra, sollevamento che si sarebbe rivelato, in seguito, corrispondente alla posizione delle mani della Maddalena, le quali, nella composizione originale, sostenevano i piedi di Gesù. In effetti, una volta ricomposta la figura del Deposito, i talloni erano ad un'altezza adeguata per poggiare sul palmo delle mani del personaggio femminile (FIG. 43).

Nell'opera di ricomposizione progressiva delle figure del *Compianto*, prima di fissare le parti tra loro, si è proceduto a montaggi provvisori: attraverso i fori delle chiodature operate nelle manomissioni, con il supporto di sottili perni di legno, le varie parti sono state collegate, e solo al momento della definizione dell'esatto posizionamento sono state fissate e raccordate plasticamente con la resina.

Anche le altre sculture, collegate al gruppo costituito dalla Madonna e dal Cristo, sono state fatte oggetto di gravi manomissioni e interventi distruttivi, in particolare san Giovanni e Maria Maddalena.

Va precisato che tutti gli interventi di demolizione dell'assetto originario delle otto sculture, sono stati determinati dall'esigenza degli autori dell'allestimento di modificare e ridurre le volumetrie delle singole sculture per forzare il *Compianto* nella collocazione all'interno della cappella che, evidentemente, non era quella originaria.

Se il progetto e la realizzazione della cappella ad opera del Fumagalli ha risposto all'esigenza di posizionare in modo definitivo il *Compianto* all'interno della chiesa, possiamo desumere che l'opera fosse in precedenza disposta diversamente e, con tutta probabilità, in una sede diversa.

Alla figura del san Giovanni è stata modificata l'inclinazione del busto, segnando, come nel caso del Cristo, la scultura in due tronconi ed eliminando poi un'intera porzione dell'addome, in modo da piegare in avanti la parte superiore del personaggio. Le due porzioni sono state in seguito ricomposte con i consueti riempimenti in gesso.

Inoltre, rimuovendo il tamponamento dello svuotamento posteriore, è stata rinvenuta una consistente porzione di panneggio policromo, inchiodato dal Fumagalli in modo da riunire le due sezioni in cui la figura era stata divisa.

È risultato subito evidente che il frammento rinvenuto fosse la porzione frontale del ginocchio della Maddalena. Dello stesso frammento faceva parte anche una porzione di piede.

Come già anticipato, in precedenza era stato individuato un ulteriore consistente frammento di panneggio all'interno del Cristo e anche in quel caso la porzione di scultura era stata utilizzata per congiungere le due metà in cui la statua era stata sezionata.

Come nei casi precedentemente descritti sono state eseguite, procedendo con la dovuta cautela, le operazioni di micro demolizione delle aggiunte e le integrazioni in materiale inerte, contemporaneamente alle opere di pulitura chimica e meccanica.

Una volta recuperate le varie componenti plastiche originali si è reso necessario uno studio accurato delle modalità plastiche dell'autore originale, per poter individuare e ridefinire la posizione e l'assetto originario della scultura.

In particolare l'attenzione si è concentrata sul panneggio della veste subito al di sopra e al di sotto della cintura, in una zona sotto il manto, scampata alla demolizione del Fumagalli. Altro punto nevralgico per l'analisi plastico-formale è risultato il panneggio della manica destra.

Osservando dal retro le tracce del ferro impiegato per lo svuotamento della scultura, è stato possibile stabilire la distanza del busto dal troncone inferiore della scultura. A questo punto si sono potute ricostruire la sezione di braccio e la porzione di addome asportate, impiegando resina epossidica caricata, supportata da una gabbia costituita da listelli di balsa (FIG. 44).

Nei due casi di lacuna plastica sono state le parti terminali delle pieghe a permettere di ricostruirne lo sviluppo (FIG. 45).

Come già accennato, le operazioni di restauro sulle sculture del Cristo e del san Giovanni avevano restituito due frammenti scultorei provenienti dalla scultura della Maddalena. La provenienza dei frammenti dalla scultura citata è stata confermata dalla qualità pittorica dei residui di policromia presenti: il colore rosso corrispondeva esattamente a quello recuperato sotto gli strati di ridipintura.

Si è trattato quindi di capire la loro posizione in relazione alla plastica originale.

Evidentemente l'autore dell'allestimento novecentesco aveva la necessità, funzionale alla nuova disposizione da lui concepita, di ridimensionare volumetricamente la scultura raffigurante la Maddalena, scopo raggiunto con la drastica demolizione del ginocchio destro che era originariamente scolpito in posizione avanzata (FIG. 46).

Per recuperare la scultura nella sua forma originaria è stato necessario procedere come negli altri casi, cercando la posizione e fermando provvisoriamente gli ele-

menti con perni in legno passanti utilizzando i fori delle chiodature (FIG. 47). In seguito, stabilito il corretto posizionamento con le modalità già descritte e fissati i perni provvisori, è stato possibile procedere alla ricomposizione, ricostruzione e integrazione in resina del panneggio in corrispondenza del ginocchio e del piede (FIG. 48).

Meno problematico è stato il recupero delle rimanenti quattro sculture, raffiguranti Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e le due Marie dolenti.

Le due figure maschili in posizione eretta non avevano subito eccessive manomissioni plastiche, fatta eccezione per un vistoso intervento di modifica della posizione della mano destra di Nicodemo (FIGG. 49, 50). Procedendo al recupero della policromia originale si è constatato che la mano destra, che in origine stringeva la cintura, era stata modificata sovrapponendole, in posizione diversa, delle dita realizzate *ex novo* e costituite da un materiale inerte assai duro, a base di gesso caricato con paglia evidenziato dalle analisi condotte prima della rimozione. In seguito si è perciò proceduto al recupero della mano originale.

Anche nel caso delle due Marie non sono state riscontrate modifiche di rilievo ad eccezione della figura inginocchiata con le braccia aperte (FIG. 51). In questo caso, come nella Maddalena, erano state fatte modifiche finalizzate alla riduzione dell'ingombro della scultura: l'oggetto del ginocchio sinistro era stato ridotto così come la posizione del braccio sinistro. La zona dell'avambraccio sinistro era stata demolita e sostituita da un blocco di gesso modellato, supportato da uno spezzone in legno proveniente dal manto della Madonna.

NOTE

- ⁽¹⁾ La composizione degli impasti usati per i rifacimenti è stata determinata tramite analisi micro-stratigrafiche eseguite da *CSG Palladio s.r.l.* (Vicenza); si veda l'intervento di Fabio Frezzato in questo stesso volume.

Indagini microstratigrafiche per il riconoscimento delle policromie originali e delle ridipinture: appunti sui procedimenti esecutivi

Fabio Frezzato

La complessità dell'intervento di restauro ha reso necessario fin dall'inizio il ricorso alla diagnostica scientifica, che è stata orientata prevalentemente alla determinazione esatta delle articolate sequenze di strati pittorici, solo in parte già rivelate da alcuni tasselli di pulitura eseguiti sulle singole sculture. La scelta di eseguire microprelievi da analizzare in sezione microstratigrafica è stata inoltre 'imposta' sia dagli obiettivi della ricerca, che comprendevano l'identificazione dei costituenti inorganici (materiali della preparazione e pigmenti) e organici (leganti e coloranti), sia dalla stessa natura dei manufatti lignei policromi, che sono spesso ricoperti da numerose ridipinture⁽¹⁾.

Legno e strati preparatori

La caratterizzazione dell'essenza lignea è stata effettuata mediante analisi morfoanatomica al microscopio ottico su un campione prelevato dalla Maddalena, da cui è risultato che il legno usato è il pioppo. Lo stesso tipo di legno sembra ipotizzabile anche per le altre sculture, come suggerito dall'osservazione ravvicinata delle zone non dipinte.

Il substrato ligneo è stato ricoperto con una colla proteica (verosimilmente una colla animale) e successivamente con gesso e colla applicati in due fasi: la prima realizzata con gesso di granulometria disomogenea (e a diversi gradi di idratazione) e la seconda, verso la superficie, costituita da gesso prevalentemente biidrato, di granulometria più fine e omogenea, in cui sono dispersi pochi granuli più grossolani (FIG. 52). Questo tipo di preparazione si avvicina a quello di tipo toscano riscontrato in molte opere dello stesso ambito geografico e ben descritto nel trattato di Cennino Cennini alla fine del XIV secolo⁽²⁾. In alcuni casi, sopra la preparazione sono stati osservati strati riferibili a pennellate di oli, deducibili sia dall'analisi micro-FTIR, sia dall'esame in luce UV filtrata a 440-490 nm, che ha messo in evidenza la caratteristica fluorescenza gialla.

Stesure pittoriche originali

Gli strati pittorici che possono essere ricondotti alla fase più antica sono stati individuati nella maggior parte dei campioni e i dati riguardanti le cromie e la loro composizione vengono qui riassunti nella Tabella 1. Ciò che le indagini hanno messo in risalto è la vivacità della tavolozza impiegata (FIGG. 53, 54), soprattutto se confrontata con le cromie spente e opache della ridipintura più recente. In merito ai leganti utilizzati l'indagine micro FTIR ha permesso di ipotizzare ovunque l'uso di un medium lipoproteico (forse uovo), ad eccezione dell'incarnato del Cristo, il cui spettro FTIR evidenzia assorbimenti riconducibili a un olio e a suoi prodotti di trasformazione (saponi di piombo), ma non a composti proteici.

Ridipinture

Le sculture sono state sottoposte nel corso dei secoli ad alcuni interventi di ridipintura, che dall'esame degli strati pittorici dei vari campioni risultano essere due e, in alcune zone, tre. La ridipintura più antica ha avuto con ogni probabilità lo scopo di ripristinare le cromie originarie, logoratesi negli anni; l'esecutore ha agito molto rispettosamente in questo senso cercando di riprodurre, anche se con materiali in parte differenti, tra cui un legante oleoso, lo stesso colore presente in origine, come nei casi dell'incarnato del Cristo (FIG. 55), del manto e della veste della Maddalena, in cui il blu di smalto prende il posto dell'azzurrite stesa in origine (FIG. 54); la stessa situazione si riscontra nel manto della Vergine⁽³⁾. Non è possibile stabilire l'epoca esatta di questo primo intervento, ma gli spessori elevati del blu di smalto rappresentano un indizio che sembra rimandare al XVII-XVIII secolo. La seconda fase di ridipintura è visibile in alcune zone – tra cui ancora la veste della Maddalena e il manto di Maria – e può essere assegnata a un'epoca non molto anteriore al quarto decennio dell'Ottocento, dato l'impiego di blu oltremare artificiale, pigmento entrato in uso a partire dal 1828 (FIG. 54). L'autore dell'intervento riprende ancora le cromie sottostanti, seppure in maniera più approssimativa, come nella cintura di Nicodemo, in cui la foglia d'oro originale, in parte perduta, è sostituita da uno spesso strato giallo costituito da biacca e giallo di cromo, accompagnati da piccole percentuali di minio e bianco di bario (FIG. 56).

La terza fase di ridipintura, eseguita nel Novecento, non è stata, come si è già detto, concepita per restituire smalto ai colori precedentemente applicati, ma al contrario per attenuarli e modificarli in base a una visione rigoristica e castigata da cui era escluso ogni *appeal* cromatico (FIGG. 53, 54); a questa scelta è probabilmente dovuto anche il cambiamento verso toni scuri dell'incarnato del Cristo (FIG. 55), che mantenendo le stesure precedenti, molto chiare, avrebbe creato un contrasto troppo violento con la nuova veste cromatica assunta dai panneggi degli altri personaggi.

Tabella 1

Campioni analizzati mediante microscopia ottica, microscopia elettronica a scansione (ESEM) e micro-spettrofotometria FTIR		
<i>Zona del prelievo</i>	<i>Stesure pittoriche originali</i>	<i>Pigmenti e lamine metalliche</i>
CRISTO - Incarnato del collo	1 (rosata)	Bianca, poco vermiglione
CRISTO - Perizoma	1 (bianca)	Bianca
MADONNA - Veste	2 (arancione , separate da uno strato di sostanza organica)	Minio, bianca e gesso
MADONNA - Manto	-	-
NICODEMO - Cintura	2 (doratura)	Lamina d'oro sopra bolo armeno
NICODEMO - Barba	1 (bianca)	Bianca
MADDALENA - Manto	1 (rosso aranciata)	Vermiglione, ocre arancio e carbonato di calcio
MADDALENA - Veste	1 (azzurra)	Azzurrite
Campioni analizzati mediante microscopia ottica		
<i>Zona del prelievo</i>	<i>Stesure originali</i>	<i>Pigmenti ipotizzati</i>
SAN GIOVANNI - Incarnato del collo	1 (bianco-rosata)	Bianca e possibili ocre
SAN GIOVANNI - Manto	1 (aranciata)	Probabili ocre e vermiglione
SAN GIOVANNI - Veste	-	-
SAN GIOVANNI - Cintura	-	-
SAN GIOVANNI - Risvolto del manto	1 (probabile base cromatica per verde)	Possibile bianca
GIUSEPPE D'ARIMATEA - Turbante	2 (base bianca e stesura verde)	Probabile bianca ricoperta da stesura trasparente di verdigris
GIUSEPPE D'ARIMATEA - Mantellina	1 (probabile base aranciata per azzurro)	Ocre
GIUSEPPE D'ARIMATEA - Bordura del manto	2 (base bianca e stesura verde)	Probabile bianca ricoperta da stesura trasparente di verdigris
MARIA DI CLEOFE - Manto	1 (arancione)	Probabile minio, bianca e lacca rossa

NOTE

- ⁽¹⁾ Dodici microcampioni, prelevati dal Cristo, dalla Madonna, da Nicodemo e dalla Maddalena, sono stati analizzati nel 2008 da *CSG Palladio s.r.l.* (Vicenza). Per le analisi microstratigrafiche in sezione lucida o sottile è stata utilizzata la seguente strumentazione: microscopio ottico Nikon *Alphaphot-2 POL N-57*; ESEM mod. *Quanta 200* (FEI Company, USA); spettrofotometro FTIR *iS10* accoppiato a un microscopio FTIR *Continuum* con dispositivo micro-ATR a cristallo di silicio; accessorio *Smart Orbit* a cristallo di diamante e Spectra-Tech *Micro Compression Diamond Cell* (Thermo Scientific, USA). Nel 2011 altri nove microcampioni, prelevati dalle sculture raffiguranti san Giovanni, Giuseppe di Arimatea e Maria di Cleofe, sono stati ridotti in sezione microstratigrafica lucida ed esaminati al microscopio ottico da chi scrive.
- ⁽²⁾ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'Arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, pp. 144-147; E. MARTIN, N. SONODA, A.R. DUVAL, *Contribution a l'etude des preparatiions blanches des tableaux italiens sur bois*, «*Studies in Conservation*», 37, n. 2 (1992), pp. 82-92; *Scultura Ligneata. Lucca 1200-1425*, a cura di C. Baracchini, Firenze 1995; *Scultura ligneata a Pisa dal XII al XV sec. Sacre Passioni (i restauri)*, a cura di M.G. Burresti, Pisa 2000 (pubblicato su CD ZYX multimedia).
- ⁽³⁾ Nel campione tal quale prelevato dal manto della Vergine si sono osservati alcuni granuli di azzurrite che precedono lo strato di blu di smalto; gli stessi granuli, tuttavia, non risultano inglobati nella sezione lucida, la cui sequenza stratigrafica inizia dal basso con lo strato di ridipittura a base di blu di smalto.



FIG. 31 - Il gruppo della *Pietà* prima dello smontaggio



FIG. 32 - *Maria Vergine*, visione frontale della figura dopo lo smontaggio del *Cristo*: sono visibili i perni in legno di ancoraggio e il foro sulla tela gessata in basso sotto al ginocchio destro per l'ispezione endoscopica



FIG. 33 - *Nicodemo*, visione frontale della figura al termine delle operazioni di pulitura



FIG. 34 - *Giuseppe d'Arimatea*, visione frontale della figura prima dell'inizio delle operazioni di restauro



FIG. 35 - *Giuseppe d'Arimatea*, visione frontale della figura al termine delle operazioni di pulitura



FIG. 36 - *Maria Maddalena*, visione frontale della figura durante le fasi di pulitura



FIG. 37 - *Figura femminile dolente*, visione frontale della figura al termine delle operazioni di pulitura



FIG. 38 - *Cristo morto*, visione frontale della figura durante le fasi di pulitura



FIG. 39 - *Maria Vergine*, visione della figura durante la fase di avanzamento delle operazioni di pulitura e dopo la rimozione del panneggio in tela e gesso



FIG. 40 - *Maria Vergine*, visione della figura durante la fase finale delle operazioni di pulitura e avanzamento della ricomposizione dei frammenti recuperati



FIG. 41 - *Maria Vergine*, visione della figura durante la fase finale delle operazioni di ricostruzione plastica del manto



FIG. 42 - *Cristo morto*, la figura al termine delle operazioni di microdemolizione delle ricostruzioni in gesso



FIG. 43 - *Cristo morto*, la figura ricostruita mediante rimontaggio con spine



FIG. 44 - *San Giovanni*, la figura al termine delle operazioni di microdemolizione delle ricostruzioni in gesso e con sistema di supporto in balsa per la ricostruzione plastica



FIG. 45 - *San Giovanni*, fase finale delle operazioni di ricostruzione plastica della zona dell'addome



FIG. 46 - *Maria Maddalena*, visione laterale della figura al termine delle operazioni di microdemolizione delle ricostruzioni in gesso



FIG. 47 - *Maria Maddalena*, la figura al termine delle operazioni di pulitura e avanzamento della ricomposizione del frammento del ginocchio recuperato



FIG. 48 - *Maria Maddalena*, visione laterale della figura nella fase finale delle operazioni di ricostruzione plastica del ginocchio



FIG. 49 - *Nicodemo*, la mano destra con ricostruzioni in gesso



FIG. 50 - *Nicodemo*, la mano destra al termine delle microdemolizioni della ricostruzione in gesso



FIG. 51 - *Figura femminile dolente*, fase finale delle operazioni di pulitura e avanzamento della ricomposizione dei frammenti recuperati

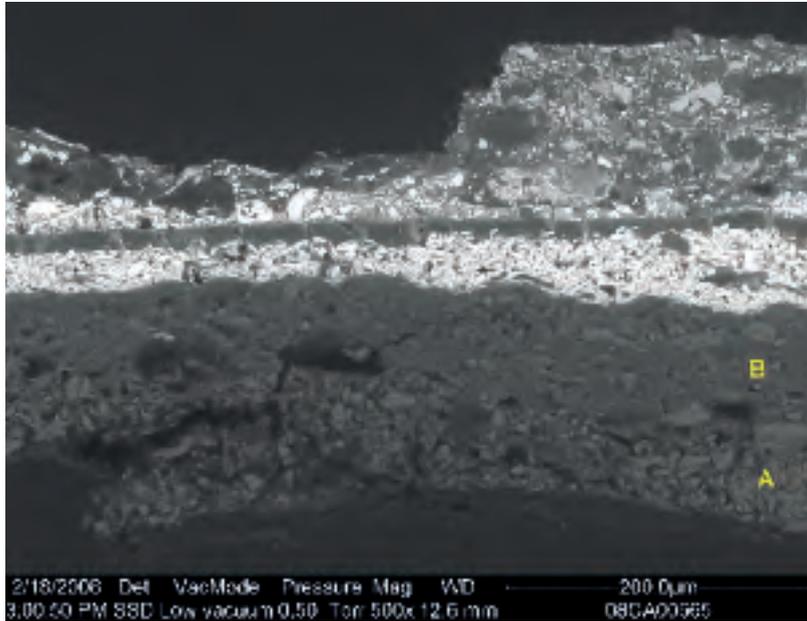


FIG. 52 - *Veste della Vergine*, immagine ESEM della sezione microstratigrafica lucida: gli strati A e B corrispondono alle due fasi della preparazione gessosa

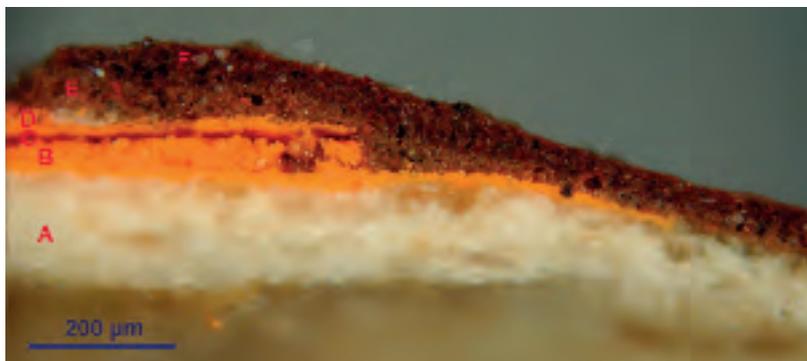


FIG. 53 - *Veste della Vergine*, microfotografia della sezione lucida che mette in evidenza il netto contrasto cromatico fra gli strati pittorici più antichi (B-D) e la ridipintura novecentesca (strati E, F). In basso è visibile lo strato di gesso (A)

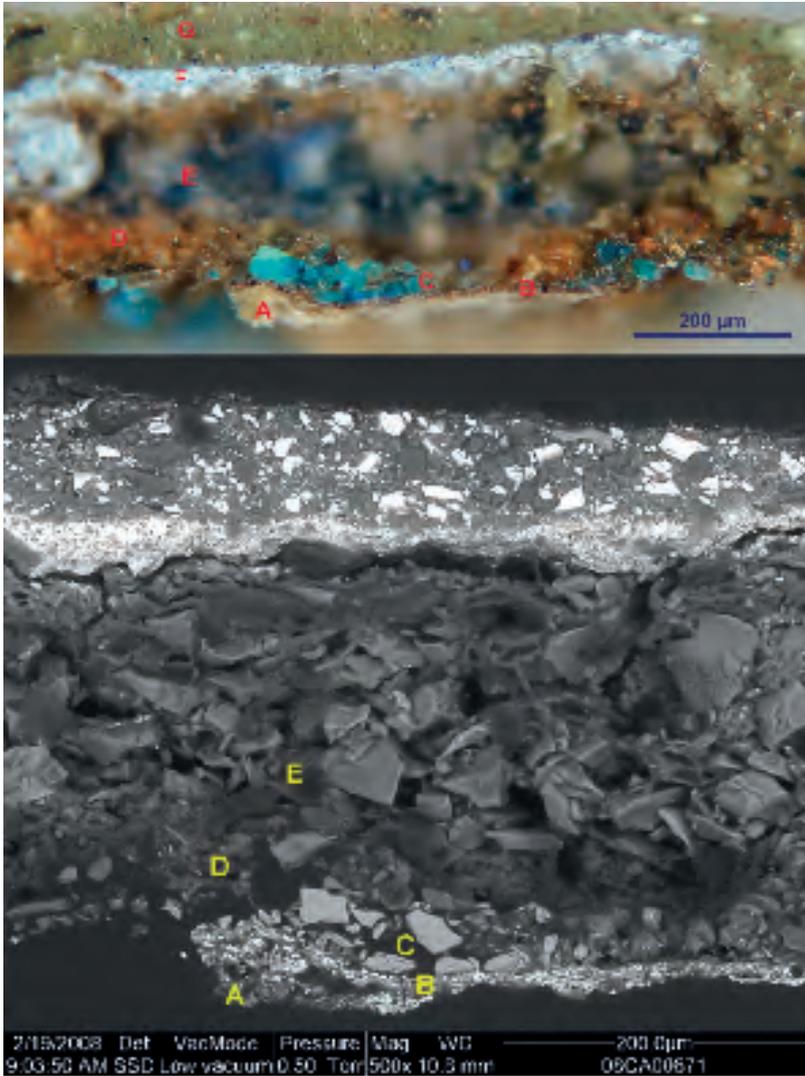


FIG. 54 - Veste della Maddalena, microfoto della parte centrale sezione lucida ripresa al microscopio ottico (sopra) e all'ESEM (sotto). Gli strati A, B e C sono riconducibili all'esecuzione originale in cui il pigmento azzurro caratterizzante è l'azzurrite. Nella prima fase di ridipintura (strati D, E) l'azzurro è stato ottenuto con blu di smalto (strato E), la cui natura vetrosa si osserva nell'immagine ESEM. Lo strato F, contenente blu oltremare artificiale, individua la seconda fase di ridipintura, mentre lo strato G, di colore verde oliva, testimonia il cambio di gusto novecentesco

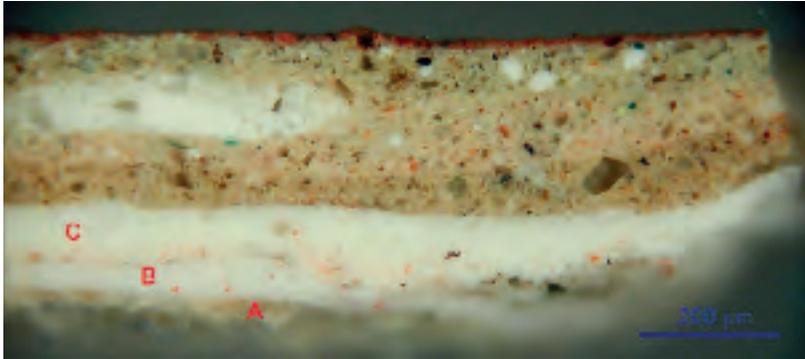


FIG. 55 - Incarnato del collo del Cristo, microfoto della parte destra della sezione lucida: lo strato B, sopra il gesso della preparazione (A), corrisponde all'incarnato originale, ricoperto da un secondo strato (C) applicato nella prima fase di ridipintura. Gli strati al di sopra, più scuri, appartengono alla fase novecentesca, nel corso della quale è stato aggiunto anche lo strato rosso della sanguinazione

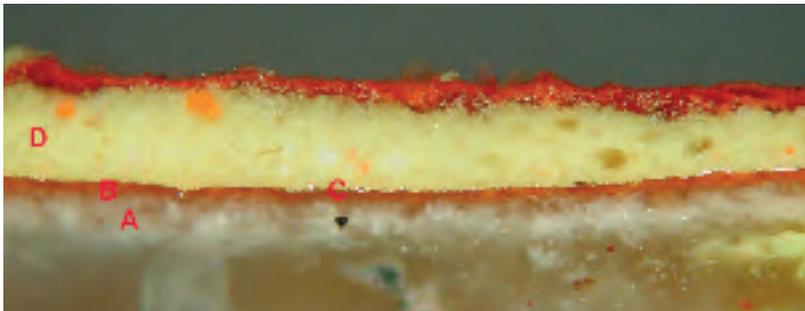


FIG. 56 - Cintura di Nicodemo, microfoto della parte centrale sezione lucida: gli strati A, B e C compongono la sequenza gesso-bolo-oro della doratura originale. Al secondo intervento di ridipintura è attribuibile lo strato giallo D steso a imitazione dell'oro e costituito da biacca, giallo di cromo e piccole percentuali di minio e bianco di bario

Crediti fotografici

- Berlin, © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz /Antje Voigt, p. 272
- Bologna Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, p. 133 (fig. 25)
- Como, Diocesi, Vicariato di Morbegno/Angela Dell'Oca, pp. 266, 267, 268
- Como, Diocesi, Vicariato di Morbegno/don Andrea Straffi, p. 257 (fig. 6), 269
- Como, Diocesi, Vicariato di Morbegno/Studio Pollini, pp. 255, 264, 265, 274, 278
- Como, Diocesi, Vicariato di Morbegno, Parrocchia di Caspano di Civo/Silvia Papetti, pp. 252, 253, 254
- London, © Victoria and Albert Museum, London, p. 119
- London, © The Wallace Collection, London, p. 129
- Milano, Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese, pp. 33, 35, 37, 40, 48, 50
- Milano, Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese/Lorenza Dall'Aglio, p. 49, 52
- Milano, Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese/foto CSG Palladio-Vicenza, pp. 314, 315, 316
- Milano, Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese/Luca Quartana, pp. 256, 257 (fig. 7), 273, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313
- Milano, Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese, pp. 32, 39
- Milano, Beni Culturali Intesa San Paolo, Archivio Publifoto pp. 59, 66
- Milano, Beni Culturali Intesa San Paolo, Archivio Publifoto /rielaborazione grafica arch. Giorgio Di Mauro, pp. 64, 65
- Milano, collezione privata/foto Mario Perotti, p. 58
- Milano, © Fondazione IRCCS Cà Granda Ospedale Maggiore Policlinico / foto Giuseppe Giudici (Lecco), p. 130
- Milano, progetto grafico © Luca Beretta, pp. 20, 22
- Milano, foto Luca Tosi 2015, p. 16
- Milano, foto Enrico Venturelli, pp. 85, 87, 91, 97, 98 (figg. 13, 14), 99
- Novara, Diocesi, Ufficio Beni Culturali/Paolo Venturoli, pp. 279, 280
- Paris, Musée du Louvre/Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Sondrio, MVSA Museo Valtellinese di Storia e Arte/Foto Aleph (Como), pp. 259, 275, 276, 277

Sondrio, MVSA Museo Valtellinese di Storia e Arte, Archivio Fotografico, p. 263

Sondrio, MVSA Museo Valtellinese di Storia e Arte/Foto Vimercati, p. 260

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, p. 74

Biblioteca Comunale Centrale, pp. 88, 89

Cittadella degli Archivi ACM, pp. 68, 69, 70, 71, 72, 76

Civica Biblioteca d'Arte, pp. 166, 168

Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", pp. 19, 93, 94,

Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" - © Comune di Milano, tutti i diritti riservati/Saporetti Immagini d'Arte, foto Roberto Mascaroni, pp. 124, 126

Civico Archivio Fotografico, pp. 82, 92, 95, 96, 146, 147

Palazzo Morando, Costume Moda Immagine, pp. 110, 117, 123 (fig. 17)

Palazzo Morando, Costume Moda Immagine/Francesco Pertegato, pp. 111, 113, 114, 115, 118, 121, 122, 131, 133 (fig. 24), 134, 135, 136

Palazzo Morando, Costume Moda Immagine/Saporetti Immagini d'Arte, foto Roberto Mascaroni, p. 123 (fig. 16)

Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano, p. 18

Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, pp. 144, 165

Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano/Saporetti Immagini d'Arte, foto Roberto Mascaroni, pp. 270, 271

Finito di stampare nel mese di Settembre 2016
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)